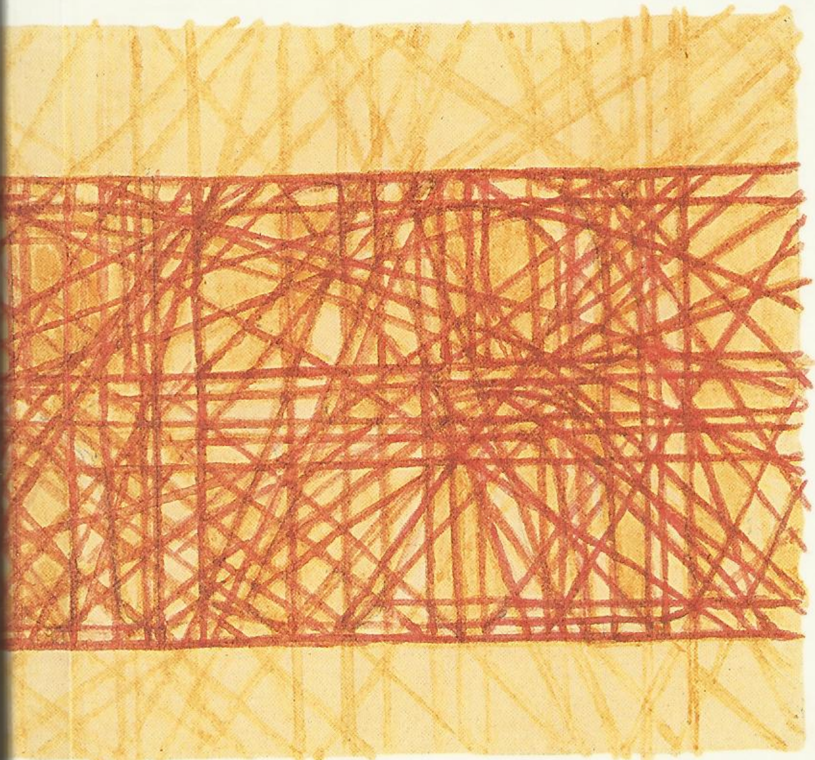
Æ
Ateliê Editorial

Fábio de Souza Andrade

Samuel Beckett
O Silêncio Possível



ESTUDOS LITERÁRIOS 11

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

Samuel Beckett: O Silêncio Possível

Ateliê Editorial

Sumário

AGRADECIMENTOS *11*

1. No Umbral *13*
2. *In Terra Samuelis* *15*
3. Molloy ou a Narrativa Terminal *41*
4. Partindo em Busca de *Fin de Partie* *79*
5. Malone Narra a Morte por um Fio *111*
6. O Inominável ou a Vida no Limbo *145*

ANEXOS
1. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a "Carta Alemã" de 1937 *167*
2. Três Diálogos com Georges Duthuit (1949) *173*
3. Algumas Entrevistas *183*
4. Cronologia de Publicação das Principais Obras de Samuel Beckett Citadas *197*

BIBLIOGRAFIA *201*

Agradecimentos

Cabe-me registrar o meu muito obrigado às várias pessoas e instituições que possibilitaram que este trabalho chegasse a termo. Agradeço à Capes, que, sob a forma de uma Bolsa de Doutorado, propiciou um essencial estágio de pesquisa junto a bibliotecas e arquivos na França e na Inglaterra, entre abril e outubro de 1995; ao professor Pierre Rivas e à Universidade de Paris X (Nanterre), que gentilmente me acolheram durante este período europeu; a Michael Bott e John Pilling, respectivamente bibliotecário e diretor dos Beckett Archives, sediados na Universidade de Reading, que, com extrema simpatia e presteza, me franquearam acesso à rica beckettiana que conservam; aos ex-colegas do Depto. de Literatura da FCL (Unesp/Assis), pelos afastamentos das atividades docentes, e aos do Depto de Teoria Literária do IEL (Unicamp), que me desoneraram da excessiva carga administrativa, no momento da reta final da escrita. A Modesto Carone Netto, Iná Camargo Costa, Roberto Schwarz e Vilma Areas, agradeço a leitura e as observações agudas. A Davi Arrigucci Júnior, estímulo e exemplo na vida intelectual, agradeço mais uma vez pela orientação certeira e amiga. Aos meus filhos, Júlia e Pedro, pela presença, e aos meus pais, pela força, nas mais variadas maneiras. À Adriane, só me resta lembrar que sua voz se mescla à minha e que cada palavra aqui, quando não equivocada, é também muito dela.

1

No Umbral

Como uma versão modesta do sol que brilha, conformado e sem alternativa, sobre o nada de novo, este livro debruça-se sobre uma obra vastíssima, rigorosa, variada e muito estudada, ainda que muitíssimo pouco entre nós, onde aparentemente nada há que não tenha sido antes cogitado, discutido, dissecado pela crítica. Contudo, ao contrário do protagonista de *Murphy*, romance em que esta imagem, velho lugar-comum, tomada de empréstimo ao Eclesiastes, serve a Beckett, não pretendi me valer das armas do retraimento e da fuga, estratégia "fabiana"[1] pela qual a personagem título baliza seu comportamento. Busquei antes, na medida do recorte menos caótico possível num mundo tão rico como o beckettiano, armar um tabuleiro de questões pertinentes que permitam uma aproximação criteriosa ao universo do autor, ordenando a enormidade de leituras diversas sobre sua obra a partir de um foco privilegiado: um exame detido da trilogia romanesca do pós-guerra, compreendendo *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*.

Ainda em *Murphy*, uma peculiaríssima partida de xadrez desenvolve-se num asilo de loucos, entre o protagonista e o senhor Endon, batizado com propriedade em homenagem a sua tendência introspectiva aguda, autista mesmo, exacerbada em solipsismo

---

[1] Em alusão ao general romano que fazia da fuga inesperada arma estratégica para surpreender e vencer o inimigo pelo cansaço.

(*endon*, do grego dentro). Nela, os jogadores contrariam as regras do bom combate, ignoram os adversários, fecham-se em copas, mergulhando em mundo solitário. O estudo das articulações internas da obra beckettiana aparentemente favorece este procedimento de risco: o internamento no seu caos ordenado, *selva selvaggia*, labirinto sedutor. Procurei armar para o leitor possíveis passagens entre o fascínio da obra e questões mais gerais de sua apreensão, relativas às repercussões (estéticas, filosóficas) de sua resposta original à crise moderna da narrativa de ficção, deixando claras minhas apostas pessoais.

Se a perspectiva interna foi muitas vezes favorecida, assim ocorreu por absoluta necessidade de introduzir o leitor às nuanças de um mundo criado que fez o voto de abrir as portas ao caos contemporâneo, sem violentá-lo pela imposição de uma forma falsamente apaziguadora. Em razão do livre trânsito entre os gêneros de criação que Beckett exerceu, o texto assume, por vezes, caráter digressivo, ligando sua poesia, seus textos dramáticos (para a cena, para o rádio, para a tela) e seus escritos críticos ao universo da prosa beckettiana, caracteristicamente moderna em sua ruptura dos limites estritos da divisão clássica.

O processo de composição de Samuel Beckett tem particularidades que, se não podem deixar de ser mencionadas, tampouco foram aqui objeto de estudo específico, apenas de menções episódicas, quando necessárias à articulação interna do texto. Falo do bilingüismo e da obsessão pela reescrita, portas de entrada legítimas na obra do autor, mas que acabariam por também conduzir a um núcleo de questões essenciais a que se chega igualmente bem a partir do estudo da prosa do pós-guerra, quais sejam, as relações entre subjetividade e consciência, entre criador e criatura, a crise moderna do sujeito, a forja da identidade, os processos de significação, o poder heurístico da linguagem, a representação do mundo na literatura.

2

In Terra Samuelis

CABEÇAS CORTADAS, CABEÇAS FALANTES: A CIRANDA NARRATIVA NA OBRA BECKETTIANA

Desde as origens, o jogo de esconde do narrador tem sido essencial para que a ilusão de realidade, a representação do mundo social no romance moderno se sustente. Quer, discreto, apague até mesmo suas digitais, para ganhar em verossimilhança, quer, divertido, sirva-se das ocasionais aparições, inesperadas e inoportunas, para quebrar temporariamente o feitiço, a pergunta, formulada ou não, pelo lugar de onde vem sua voz, ou vozes, é crucial para a compreensão desta forma narrativa, das relações que estabelece, intermediadas pela linguagem, entre dois mundos contíguos e nem sempre perfeitamente separáveis, o literário e o outro, o real em que imaginamos saber nos orientar.

Dos sutis deslocamentos promovidos pelo narrador de *Mme. Bovary*, em que juízos e idéias aparecem suspensos, disfarçando sua origem em pretensa impessoalidade, à onisciência seletiva múltipla que constitui o eixo narrativo de *To the Lighthouse*, um longo caminho foi percorrido. Quem fala?, explicita a pergunta Auerbach em *Mimesis*; quem fala? ecoa Blanchot, referindo-se ao Inominável, personagem-título do romance que encerra a trilogia do pós-guerra de Beckett[1]. A longa história da constituição desta voz, origem e centro que confunde, faz parte de qualquer tentativa de dimensionar o alcance da revolução representada pela obra ficcional de Samuel Beckett. É contra este pano de fundo que ganha alcance o passo crucial que a narrativa moderna deu com *Molloy, Malone Morre* e *O Inominável*[2].

Para a compreensão deste impasse necessário a que a trilogia conduz a narrativa moderna está voltada esta leitura, necessariamente embrenhada em paradoxos e aporias; ponto de partida de capítulos próprios, cada um dos romances, examinado em si e na sua relação siamesa com os demais, permitirá ênfases diferenciadas nos muitos aspectos da convenção atacados por Beckett (temporalidade e espacialização, constituição de voz narrativa e personagens, enredo e referencialidade). O resultado desta exposição voluntária das entranhas confusas do romance moderno ganhará relevo no confronto *pari passu* com as reflexões estéticas do autor de *Fin de Partie*, que, econômico em entrevistas e explicitação de intenções ("quis dizer o que disse"), a pretexto de falar de outros criadores, permite entrever as linhas de desenvolvimento de sua "poética da indigência". Por fim, as tentativas do narrador beckettiano de "falhar melhor", correspondentes à obra final, posterior a *Comment c'est*, serão objeto de contraste com os romances em foco. No capítulo de encerramento, procuro investigar sumariamente

---

[1] Cf. E. Auerbach, "Na Mansão de La Mole" e "A Meia Marrom", *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1976 e M. Blanchot, "Où maintenant? Qui maintenant?", *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959.

[2] Passo a me referir aos romances da trilogia com seus títulos em tradução. As demais obras de Samuel Beckett são mencionadas segundo os títulos que receberam na primeira língua em que foram publicadas, correspondendo assim ao primeiro original, na maior parte das vezes seguido por seu duplo, um segundo original, posterior, mas não menos importante, seja em inglês ou em francês, línguas materna e de adoção do autor. Nem sempre estas relações de idas e vindas lingüísticas são claras. Veja-se por exemplo um texto tardio, *Company* (1980), que, no processo de composição, foi primeiro pensado em inglês, vertido, trabalhado e desenvolvido em francês, antes de vir a público, para, finalmente, ser retraduzido, voltando ao ponto de partida e sendo editado pela primeira vez em inglês.

como algumas delas, exemplares, buscam contornar, com outras estratégias, o beco sem saída em que o autor de *Molloy* se encontrou ilhado ao concluir a trilogia.

Como o ponto de partida será o meio do caminho, cabe um esboço, ainda que esquemático, dos movimentados anos de formação do autor – topografia das pedras que prepararam sua vocação de construtor de ruínas, à luz das sucessivas migrações da voz narrativa[3]. Ensaios e poemas marcam a estréia literária de Beckett. No terreno da ficção, inicia-se por meio de romances que ainda parecem apegar-se, mesmo que assumindo postura crítica, a uma modalidade de representação ficcional realista, empenhada em manter a suspensão da descrença e o artifício fundador de um narrador onisciente neutro em terceira pessoa. Assim, em *Dream of Fair to Middling Women, More Pricks than Kicks* e *Murphy*, obras iniciais, a experimentação restringe-se a um movimento paródico, sem colocar em questão definitivamente os alicerces deste ponto de vista visceralmente ligado ao sucesso da forma romance na literatura ocidental moderna. A natureza crítica desta fase tem seu limite no tratamento ainda convencional de espaço, tempo e caracterização, mantendo-se, no texto, a ilusão de reprodução fiel da realidade.

Mesmo assim, a importância do salto que aqui se arma já se insinua aos olhos atentos de alguns leitores pioneiros, entre os quais Hugh Kenner[4]. Um bom exemplo é o sentido atribuído ao desfecho do conto "Dante and the Lobster", que inaugura a coletânea *More Pricks than Kicks*[5]. Ao cabo das peripécias de Belacqua por

---

[3] Os estudos sobre os anos de formação e o primeiro Beckett, que fogem ao âmbito deste trabalho, são fartos. Entre eles, destaca-se o esforço interpretativo voltado para os poemas e narrativas iniciais, abortadas ou não, de Lawrence Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, New Jersey, Princeton University Press, 1970, obra essencial para compreender o caminho do "Beckett avant Beckett" até o artista que conhecemos dos anos maduros. Cf também J. M. Rabbaté, *Beckett avant Beckett: Essais sur le jeune Beckett*, Paris, Accent/PENS, 1984.

[4] H. Kenner, *Samuel Beckett: a Critical Study*, London, Calder, 1961.

[5] Extraídos de um longo romance rejeitado, largamente autobiográfico, os contos de *More Pricks than Kicks* compõem uma espécie de retrato enquanto jo-

Dublin, sublinhando seu horror ante ao destino que está reservado ao crustáceo do título (morrer na água fervente de uma panela), uma voz põe fim à última esperança do protagonista, *alter ego* literário do jovem Beckett: "Bem, pensou Belacqua, pelo menos vai ser rápido. Deus nos ajude a todos. Não era." Como assinala Kenner, não se sabe ao certo a quem atribuir este desmentido solto no ar. Ao narrador? À personagem? Nele, Kenner anteve o gérmen da novidade que Beckett trará à ficção contemporânea, interrogando seus próprios fundamentos.

Em *Watt*, os jogos estruturais que embaralham as etapas da narrativa complicam-se com os deslocamentos de ponto de vista que, a cada seção, trazem novas consciências refletoras ao primeiro plano. As infinitas mediações a que o leitor fica obrigado, verdadeira ginástica de recomposição da história da passagem de Watt pela casa do senhor Knott, somam-se às incertezas sobre a identidade do autor implícito do romance. À maneira do que acontece nos romances de Thomas Bernhard ou de Paul Auster[6], Beckett

---

vem do autor de Godot, espelhado no protagonista Belacqua, cujo nome alude à personagem indolente que povoa o ante-purgatório de Dante; o romance, *Dream of Fair to Middling Women*, concebido nos anos 1920, só veio a ser publicado postumamente, sem a autorização expressa do autor. Os contos que integram *More Pricks than Kicks*, livro de estréia ficcional de Beckett, trazem o mesmo personagem movendo-se pelo ambiente artístico-boêmio de Dublin.

[6] Nas suas memórias ficcionalizadas, Bernhard recompõe sua trajetória biográfica, mas não é exclusivamente nelas que se vale do recurso de brincar com os registros. *No Náufrago* ou em *Árvores Abatidas*, traços biográficos (a musicologia, a atividade dramatúrgica, o horror às premiações, a ojeriza pelo filistinismo austríaco, por exemplo), ou mesmo seu nome de fato, aparecem mesclados à forja da ficção. Confessadamente admirador de Beckett, Auster também faz o mesmo, brincando com as figuras dos duplos internalizados às narrativas em que a primeira pessoa do narrador se defronta com uma réplica do autor objetivada, pondo em xeque a própria autoria estampada da capa, caso da *Trilogia de Nova York*. Não é à toa que Beckett emprega fotos com ressonâncias pessoais (como a do menino ajoelhado, rezando junto a uma mulher) na constituição da memória do homem atormentado pela própria autopercepção, tentando aniquilar os vestígios de identidade que lhe restam, em *Film*, única experiência sua em cinema, em colaboração com Alain Schneider e protagonizado por Buster Keaton.

insere no texto um narrador-testemunha que se chama Sam, como ele, e um Mr. Hackett, que evoca o nome do autor pela sonoridade, confundindo o registro do fato com o da ficção, a história com a imaginação. O telefone sem fio que se estabelece entre os narradores de Watt, perturbado pelos ruídos no processo comunicativo (Sam deve contornar a imperfeição da própria memória, as lacunas em seus registros, as afasias peculiares de Watt, que é dado a jogos lingüísticos, invertendo os sons nas palavras, as palavras nas frases, as frases no discurso e assim por diante), complica-se ainda mais com a disposição escolhida para a apresentação das partes da narrativa – exposta numa ordem que contraria a da sucessão dos episódios da história.

Mas é apenas com a adoção do narrador em primeira pessoa, marcada pelas primeiras experiências em prosa de Beckett em língua francesa – particularmente, *Premier amour*, e a tríade, "L' Expulsé", "Le Calmant", "La Fin", novelas interligadas que antecipam, em ponto miúdo, a trilogia – que a extensão do fosso separando sua ficção do realismo clássico se evidencia. Abre-se o caminho para a instituição do que Ludovic Janvier batizou de narradores-narrados, personagens em que a instância de enunciação problemática e o material da narrativa, suas vazias experiências, coincidem[7].

Não se trata de qualquer voz protagonista, mas de uma mesma personagem que ganha em idiossincrasia e estranheza à medida em que avançam as histórias. Da expulsão de um lar que não preza, expulsão à qual hesita em resistir e que dá título à história inicial, ruma para uma rotina errante, sem laços sociais, sem projetos, aleatória. Despossuído, prossegue em suas andanças, burocrático, sem qualquer traço de paixão, preservando um estranho senso de humor (em que ressoam Swift e Sterne[8]), até o limbo de uma existência pós-morte, onde permanece, lúcido, condenado a remoer e revolver a vida passada convertida em palavras, sem encontrar um eixo que a ordene ou que o defina. Este personagem, misto de *clochard* e *clown*, que passou a ser associado imediatamente ao homem beckettiano, está, desde a origem, portanto, intimamente ligado a uma alteração de ordem técnica da narrativa, à opção pela instabilidade e inconfiabilidade da enunciação em primeira pessoa.

---

[7] Cf. L. Janvier, "Lieu dire", *Cahier L' Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1986, pp. 167-189.

[8] Cf. J. Fletcher, "Samuel Beckett et Jonathan Swift: vers une étude comparée", *Littératures*, Paris, n. 1, vol. 11, pp. 81-117, 1962 e E. Kern, "Black Humour:

O quão anticlimáticas e insólitas eram essas histórias e a personagem que apresentavam pode-se aquilatar pela sorte editorial que amargou a primeira delas a ser publicada: *Suite*, nome que tinha originalmente "La Fin" quando entregue à redação de *Les Temps Modernes*, saiu cortada pela metade, sem que os editores dessem pelo fato[9]. Em um autor que sempre sustentou que "o fim está no começo e no entanto continua-se", duas coisas a reter: a facilidade com que substituiu no título a seqüência (*suite*) pelo encerramento, que leva a desconfiar que ambos os termos perderam seu significado habitual, e o abandono do esquema estrutural tensão-distensão, nó-desenlace, como apoio à construção de uma narrativa.

A problematização da consciência, do porto seguro a partir do qual se espraia a razão humana, assume o caráter de dissecção crítica dos fundamentos que sustentam a voz em primeira pessoa na ficção ocidental. Perceber e ser percebido, atributos com os quais o eu se define, são postos em xeque. Conhecer o mundo, circunscrevê-lo por imagens e palavras, é uma aventura cujo imperialismo, por mais modesto que se queira, passa a ser classificado de risco no universo beckettiano, não pagando o esforço. Nem mesmo em escala reduzida, solipsista ou paranóica, o discurso se concretiza em estruturas sólidas ou de mínima coerência interna: esboroa-se em amontoados de incertezas, que incluem agora até

---

the pockets of Lemuel Gulliver and Samuel Beckett", em M. Friedman (ed.), *Samuel Beckett now*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, pp. 89-102.

[9] Cf. J. Fletcher, *The Novels of S. Beckett*, London, Chatto & Windus, 1964; o fato também é referido nas recentes biografias de Beckett, J. Knowlson, *Damned to Fame*, London, Bloomsbury, 1997 e A. Cronin, *Samuel Beckett: the Last Modernist*, New York, Harper & Collins, 1997.

mesmo a sede da dúvida sistemática, o sujeito. A persistência da identidade do núcleo reflexivo não mais é um dado *a priori*, também ela está em questão.

Na trilogia, dá-se a culminância deste processo de dissecção do eu, instância narradora privilegiada no romance moderno, gênero da crise da forma épica clássica, calcada no preceito da objetividade do narrador. A desconfiança beckettiana em relação à própria primeira pessoa já transparece em seu ensaio sobre Proust, último exercício acadêmico no sentido estrito do autor de *Molloy*, importante documento que, ao lado de outros textos recentemente recolhidos sob um mesmo volume (todos voltados para a crítica de arte, mas de natureza mais episódica – resenhas, cartas, pequenos diálogos), compõe uma breve poética pessoal, representativa do pensamento estético de Beckett[10].

Na longa trajetória beckettiana, em que a fidelidade a um mesmo universo temático (a miséria, a solidão e a impotência humanas) vem acompanhada por uma infidelidade aos gêneros (prosa e drama levados ao limite do reconhecível, poesia e crítica exercidas ocasional, mas não menos conscientemente), chama nossa atenção a desconfiança tão prematura de Beckett em relação à arte que parte de hipóstases do sujeito para situá-lo, imutável, num confronto com um mundo objetivo igualmente reificado. À contínua substituição das cascas sucessivas a que damos o nome de "eu" corresponde um mundo igualmente cambiante e a arte deve fazer justiça à natureza movediça do terreno em que pretende promover o encontro (ou denunciar o desencontro) entre o sujeito e o universo.

As coordenadas epistêmicas a partir das quais a linguagem se organiza no mundo romanesco (a construção de caracteres que serão apresentados mediante uma determinada representação convencional do tempo e do espaço conduzida por um narrador) são completamente desmontadas, criticamente desacreditadas, ao longo dos três romances escritos nos seis anos que sucederam o fim da segunda guerra, num período em que os biógrafos e críticos de Beckett definiram pelo seu confinamento prolongado no quarto, refúgio de trabalho parisiense (a *siege in the room*). Beckett corta a cabeça bem pensante do narrador protagonista e expõe os despojos desta *talking head*[11] fantasmagórica em praça pública, *i.e.* em seus próprios romances. A radicalidade do processo e a dimensão do impasse a que conduziram, bem como a compreensão da possibilidade de saída encontrada pelo criador na sua obra final, só podem ser alcançadas por meio de uma leitura cuidadosa da trilogia, sem a qual não há mapa adequado do romance moderno. Antes, porém, cabe fazer um pequeno excurso para tratar o que facilita e complica a vida dos interessados em Beckett: a vastidão da bibliografia secundária sobre o autor.

---

[10] Cf. R. Cohn, *Disjecta.Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, Calder, 1983.

MAR DE HISTÓRIAS – VERTENTES DA CRÍTICA BECKETTIANA

A multiplicação em larga escala da literatura secundária sobre Beckett não se alimenta apenas da importância e complexidade, reconhecidamente imensas, de sua obra. Deve-se também a uma série de motivos menos visíveis, mas não menos significativos, como sua dupla filiação literária (anglo-irlandesa e francesa) ou a especulação sobre uma série de escritos de juventude, longamente

---

[11] A cabeça que ganha autonomia em relação ao corpo é uma imagem cara a Beckett que, progressivamente, passou a ocupar mais espaço em sua obra. No teatro, é fácil elencar uma série de personagens que aparecem aos espectadores unicamente através da cabeça, origem e veículo das palavras (Nagg e Nell, em *Fin de Partie*, cujo cenário despojado, encimado por duas janelas já foi interpretado como alegoria do crânio; Winnie, no segundo ato de *Happy Days*, enterrada na colina; as mulheres e o homem de *Play*, dentro de grandes vasos; até mesmo, a boca desgarrada de *Not I*, cabeça reduzida metonimicamente à parte rebelde, órgão da fala compulsiva). O tétrico simulacro de insígnia medieval que Mahood/Worm, cabeça sem corpo n' *O Inominável*, representa, à frente de um restaurante, também se insere neste contexto.

preservados inéditos, mas aos quais alguns críticos tiveram acesso exclusivo e prévio à publicação[12].

Além disso, as revisões a que Beckett submetia os próprios textos, no processo de autotradução de originais franceses para a língua inglesa e vice-versa, fizeram com que haja praticamente duas versões para tudo que escreveu. Deslocando o sentido e modificando-o substancialmente na passagem de uma língua a outra, Beckett converteu-se no primeiro dos "comentadores" de sua própria obra.

Por fim, como a fome de conhecimento reclama saciedade imediata, saltar da estranheza e isolamento de suas personagens ensimesmadas para a personalidade intrigante por trás da pena é a tentação natural. A biografia satisfaz a necessidade de encontrar o denominador comum entre o criador e o comum dos mortais, mas Beckett intensificou o desconcerto que sua obra produzia, alimentando o mito do escritor cercado de mistério. Fugindo da curiosidade agressiva que despertava, construiu ao seu redor um círculo de silêncio, solidão e exílio.

Como Beckett viveu e escreveu muito, ao longo de um extenso período, a resposta crítica a sua obra acompanhou a substituição de diversas tendências, vertentes e modas acadêmicas. Há leituras beckettianas imanentes, estilísticas, filosóficas, estruturalistas, desconstrucionistas, psicanalíticas, de qualidade e interesse diversos, que o estudioso de sua obra deve, necessariamente, conhecer e filtrar.

---

[12] É o caso da peça *Eleuthéria*, texto que Roger Blin, ator e diretor francês, preteriu em favor de *En Attendant Godot*, quando Beckett faz sua estréia nos palcos. A publicação deu origem a disputas editoriais entre os detentores dos direitos de veiculação da obra de Beckett nos países de língua inglesa e os seus editores franceses. O mesmo vale para *Dream of Fair to Middling Women*, longo esboço de romance que Beckett não conseguiu publicar na juventude e, já famoso, se recusou a tornar público; este texto apareceu postumamente em 1993, enquanto *Eleuthéria* despertou a mesma polêmica em 1995, quando finalmente editado pela Minuit. Beckett, tradutor de si mesmo, também não via com bons olhos a tradução francesa dos contos que derivou de *Dream...*, reunidos na coletânea *More Pricks than Kicks*, que saiu em 1934 e foi uma raridade bibliográfica até os 70.

Deste interesse deriva ainda a existência de uma infinidade de ferramentas úteis ao pesquisador – concordâncias de citações, nomes próprios, edições críticas de seus textos[13], arquivos especializados, periódicos e atas de congressos dedicados exclusivamente ao seu estudo. Os arquivos beckettianos – entre os quais se destacam o da Universidade de Reading, o do IMEC em Paris, e o de Austin, Texas – guardam diversas protoversões dos textos de Beckett (muitas vezes várias de um mesmo projeto literário), autor desde sempre obcecado pela reescrita[14].

Como se orientar em meio a esta parafernália crítica, de formação cada vez mais especializada e voltada para parcelas cada vez mais específicas e mínimas de seus despojos literários? Um dos caminhos é escolhendo algumas questões chave, intersecções que, inevitavelmente, nas muitas comutações forçadas a que o leitor de Beckett recorre nos caminhos da literatura crítica, acabarão por se impor como as essenciais. Entre elas a do sujeito (autor, voz narrativa, material da narração), apesar de sua vastidão, talvez seja a que melhor ilumine as diferentes conseqüências que os diversos e numerosíssimos leitores extraem da obra beckettiana.

Construção de inúmeras portas e janelas, surpreendente coerência e rigor metodológico, escolha-se uma narrativa ao acaso na linha do tempo da produção beckettiana, extensivamente ocupada pelo autor, lá estará de volta, onipresente, a questão matriz: quem é este que nela fala, às vezes se arroga o direito, oscilante, de dizer "eu", às vezes se traveste na confusão impessoal de vozes, às vezes encena sua cisão interior, teatralizada no encontro de projeções da mesma subjetividade cindida, uma que fala e outra que a escuta?

O sujeito, sua crise e seu lugar, dentro e por trás do texto, é o nó das questões de toda ordem (narratológica, filosófica, sociológica) que, a cada livro, a obra beckettiana insiste em (re)apresentar, siderando e convertendo legiões de admiradores, em sua estranheza única, de inquietante familiaridade. Questão maior que se oferece sob forma caleidoscópica, num universo literário afeito aos fragmentos, prismática, num mundo criado que constantemente reconduz os olhos e a atenção do leitor para o fugidio ponto de vista, ou pontos de vista, a partir do qual ele se vislumbra, evanescente, e que sustentam-no a um só tempo em ruínas e de pé.

Quer voltemo-nos para a trilogia do pós-guerra, quer escolhamos os romances de juventude ou as narrativas mínimas da maturidade, o leitor de Beckett que deseja evitar as abordagens meramente temáticas ou de uma mera emulação da "sintaxe da fraqueza", enfrenta uma série infindável de obstáculos, de impasses. O desafio está em escapar do canto de sereia de uma crítica que sucumbe ao convite implícito da obra: tornar-se veículo, estação repetidora da complexa combinação de vozes, privilegiada e autorizada porque dela originária, limitando-se a tentativas canhestras de repor, em termos analíticos, essa reflexão única e radical sobre a natureza da arte, mais especificamente, da narrativa ocidental. A tentação é grande, mas aquele que desconfie da utilidade de manter-se exclusivamente discípulo entusiasmado de seu objeto de admiração, vê-se obrigado a um recuo estratégico, a criar um intervalo que suspenda o fascínio e a adesão e possibilite uma leitura própria, de maneira análoga à suspensão que o próprio Beckett aplica à nossa miséria cotidiana em suas peças e romances.

Metaficção, a narrativa beckettiana analisa as malhas em que se encontra aprisionada, faz dos muros de sua prisão espelhos, multiplicados em abismo. Este projeto ficcional, obra sem fim, tarefa obsessiva que transcende os limites de cada tentativa isolada, também se descreve no interior das narrativas nestes termos, aporéticos. A autoridade do texto, ou ainda dos vários textos entrelaçados, como instância única que referenda a descrição de um estado de coisas singular na obra de Beckett, genial apreensão de um impasse insolúvel (do texto, do sujeito, do mundo), cria uma espécie de religião crítica, em que apenas os iniciados alcançam a real dimensão de cada frase, cada imagem, cada referência oculta, em perpétua migração e eco através da obra.

---

[13] Beckett dirigiu várias das montagens de suas peças na Alemanha, nos Estados Unidos e na França. Destas experiências, sobreviveram os cadernos de notas que mantinha para organizar as idéias, cadernos que foram incorporados às edições críticas destas peças. Cf. *Samuel Beckett inszeniert das Endspiel*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967 e S. Gontarski (ed.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Endgame*, London, Faber, 1992.

[14] Da importância da reescrita e das sucessivas versões de um texto em andamento para a compreensão do processo compositivo de Beckett trataremos adiante, tomando a peça *Fin de Partie* como exemplo privilegiado. Cf. Richard Admussen, *The Samuel Beckett Manuscripts: a study*, Boston, G. K. Hall & Co, 1979 e S. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, 1985.

O mito do esoterismo, da obra restrita a convertidos, tem dupla face: revela a existência de um núcleo compacto de questões, gerador da obra, mas ao mesmo tempo esconde no discurso autorizado daqueles que deteriam o monopólio dos códigos beckettianos uma falsa idéia de inacessibilidade, uma verdade quase mística, que no limite, é monopólio do autor. Daí a confissão modesta que mesmo leitores de primeira linha como Ludovic Janvier acabam por conceder ao leitor: na sua glosa analítica o que se oferece de fato é um apostolado de uma visão pré-existente, suficientemente clara, em sua revelação, enigmática, assistemática e contraditória, da obscuridade do objeto: a do autor, *Beckett par lui-même*[15].

O discurso pretensamente neutro do comentário assume aqui a máscara da admiração convertida, quase fanática, de exegese de escrituras. O elemento complicador é a confissão de insuficiência, o sentimento de falência que acompanha a série tendencialmente infinita de reflexões das personagens beckettianas – cujo estatuto, *alter ego*, procurador, máscara do autor tampouco se define –, sentimento este que contamina os comentários que partem desta adesão irrestrita. O caráter ensaístico e quase ficcional desta crítica, cujos movimentos de aproximação ao objeto também se fazem em passo de caranguejo, recuando a cada progresso e assertiva estabelecida, não hesitando em fazer tábula rasa de suas conclusões e recomeçar do zero, está bem representado em Blanchot[16]. Com brilho e colorido (cinzento) emprestados do texto beckettiano, o crítico-escritor renova o labirinto, ecoa a sedução das sereias da trilogia.

---

[15] L. Janvier, *Samuel Beckett par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.

[16] M. Blanchot, *op. cit.*

Nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Em abordagem contrária a esta, dizendo-se técnico e descritivo, Bruno Clement[17] parte do princípio de que a autodeclarada ausência de ornamentos, a recusa do que soa rebuscado, o estilo branco, a sintaxe sem figuras, o romance sem personagens, a voz desgarrada, são elas próprias construções retóricas beckettianas. Escondido sob o manto da neutralidade, armado das ferramentas da retórica clássica, Clement efetivamente desvenda uma série de procedimentos formais disfarçados em sua obra, mas acaba por incorrer no exagero oposto e simétrico. Tudo é estratégia formal, riqueza retórica maquiavelicamente encoberta pelo manto da penúria astuciosamente escolhido pelo narrador, tudo se resume a estratégias discursivas que, no limite, podem e devem ser atribuídas ao autor. O resultado castra o poder inquietante das representações da subjetividade moderna na obra beckettiana, dissolvido na identificação de lugares comuns retóricos, descaracterizado enquanto síntese e denúncia do tempo presente.

Que outras determinações poderiam intervir nas relações que este conjunto impressionante de textos que compõem a obra de Beckett mantém com a realidade que não provenham da vontade expressiva do autor? Que tipo de representação ainda comporta uma ficção tão distante dos modelos clássicos de realismo que consagraram a forma romance, como a que esta representada na trilogia do pós-guerra, para não falar da obra final? Quem fala na narrativa beckettiana, como descrever, entender, ouvir a voz, babélica inovação que povoa e despovoa sua prosa de ficção? Que sua acessibilidade passa por alguma forma de mediação conceitual, apesar da relutância com que Beckett admitia o recurso às visões de mundo ordenadas em sistemas filosóficos como instrumentos esclarecedores da obra de arte, parece razoável.

Mas a baliza filosófica tampouco resolve facilmente o impasse[18]. Duas grandes correntes de aproximação da obra beckettiana vêem nela coisas diametralmente opostas: por um lado, a tradição humanista, alimentada pela corrente existencialista, de inspiração heideggereana ou sartreana, subsumiu a importância literária de Beckett ao rótulo de absurdo, fazendo de suas obras ilustrações alegóricas de uma condição universal atemporal e transhistórica[19]; por outro, a maré pós-estruturalista encontrou nos sucessivos deslocamentos que Beckett impôs à noção de autor um prato cheio para suas teorias da morte do sujeito – a fusão de caso pensado que acaba por dissolver as figuras do narrador em primeira pessoa, das máscaras em terceira e do autor implícito do texto cederia vez ao poder corrosivo de uma voz imperativa e impessoal, o texto constituindo-se enquanto palimpsesto, constante reescritura sem fonte original alguma[20].

---

[17] B. Clément, *L' Oeuvre sans Qualités: Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Ed. du Seuil, 1994.

[18] Cf. P. Murphy, "Beckett and the philosophers", em J. Pilling (ed.), *The Cam-*

Tanto uma como outra fazem abstração do que há de histórico no voto beckettiano de encontrar uma forma que acomode, na arte, o caos do mundo sem impor-lhe uma ordem falsa, uma harmonia totalizadora, um sentido de sistema que não lhe faça justiça. Em face da impressionante bagagem humanística beckettiana, uma maneira de vincular o estudo de sua obra ao da história é o caminho da história literária, investigação da reformulação operada pelo autor de modelos clássicos dos muitos gêneros de escrita que praticou (a narrativa ficcional, o teatro, a crítica). A decodificação de referências – inúmeras, entrelaçadas e muitas vezes paródicas na obra inicial, menos evidentes e disfarçadas no minimalismo do fim

---

bridge Companion to Beckett, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994, pp. 222-240. Sobre o papel da filosofia na interpretação de suas obras, Beckett insistia, com clareza, no fato de não ser ele próprio filósofo e numa arte perfeitamente compreensível, mas totalmente refratária à intelegibilidade reta do conceito.

[19] E. Kern, *Existencial Thought and Fictional Technique. Kierkegaard, Sartre, Beckett*, New Haven, Yale University Press, 1970.

[20] T. Trezise, *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990; C. Locatelli, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990; a dominância desta vertente teórica deixa-se notar particular, mas não exclusivamente, na crítica de língua inglesa.

da vida – ocupou e continuará ocupando um grande número de críticos de talento variado. Hugh Kenner, Ruby Cohn, Frederick Hoffman, pioneiros neste tipo de trabalho, têm muito a ensinar sobre as relações de Beckett com os modelos cartesiano, dantesco, joyceano, proustiano, com os românticos alemães ou com os Minnesaenger, por exemplo – a lista é vasta como o apetite do leitor voraz que foi Beckett, especialmente nos anos de formação. O trabalho de Lawrence Harvey, *Samuel Beckett the Poet and the Critic*, caminha na mesma direção, rastreando os anos de formação de Beckett e fazendo um *close reading* de seus poemas iniciais e das primeiras tentativas em prosa.

De matriz erudita, esta crítica tanto pode conduzir a leituras equivocadamente alegóricas da obra, que transformam Beckett em duplo de filósofo, carreando os indícios dispersos na direção da associação de cada um de seus textos com leituras sistemáticas de diversos filósofos (dos pré-socráticos a Descartes, Geulincx, Kant, Spinoza e Schopenhauer, até os menos evidentes Fritz Mauthner ou Wittgenstein), quanto pode apontar para a relação de desarticulação que a obra beckettiana mantém com as formas tradicionais de arte, cujos limites expressivos discute, expande e vira pelo avesso, vertente que dá mais frutos.

É justamente neste vínculo rompido com uma tradição de artistas virtuoses da palavra que os textos estéticos de Beckett, já desde os anos 30, colocam sua ênfase. Manifestações de natureza diversa, incluindo resenhas ocasionais, cartas a amigos e colaboradores, diálogos de crítica de arte, este corpus manifesta antecipadamente os rumos que a obra viria a percorrer apenas no pós-guerra. Tomada como exemplo deste processo, a narrativa beckettiana afasta-se, na trilogia, do romance realista para fazer justiça às ambições por trás da criação do gênero.

Em texto merecidamente célebre dos anos 60, Adorno dedicou-se a uma interpretação de *Fin de Partie* que parece seguir a divisa beckettiana de perto, investigando as questões de ordem técnico-estética e filosófica em articulação estreita com seu conteúdo representacional e histórico, aparentemente superando o impasse, ou recolocando-o do modo mais agudo e claro possível, sem violentá-lo[21]. Ainda que se ocupe do teatro de Beckett, trata de uma peça de caráter fundamentalmente narrativo, que sugere diretrizes para a interpretação também da obra ficcional, especialmente da trilogia do pós-guerra, *Molloy, Malone Morre* e *O Inominável*, na sequência do período entre 1946 e 1951, composta de excepcional explosão criativa, que resultou na renovação pessoal do teatro e narrativa tradicionais.

Dois processos paralelos marcam a evolução de Beckett como romancista. Por um lado, um abandono da representação realista do mundo, característica dos romances que continuavam a tradição do modelo francês do século XIX, enraizado na tríade Balzac, Flaubert e Stendhal. Por outro lado, uma recusa absoluta da concepção do romance enquanto movimento, ação que se alimenta de personagens a baterem-se contra circunstâncias exteriores adversas, abandonada em nome da encenação interiorizada deste conflito em personagens imobilizadas e ensimesmadas.

Marcado na sua predileção por solilóquios e pelo esquadrinhamento detalhista do processo interior de personagens que tentam atribuir ou reconhecer sentido no mundo (menos) e em si próprias, por criaturas cuja incapacidade para a ação está muitas vezes representada na deficiência física (paralíticos, cegos, mutilados em geral são protagonistas freqüentes de seus romances), a ficção de Beckett institui uma nova ordem de realismo que reconstrói na linguagem a falência do sujeito burguês, a dissolução dos indivíduos como sedes da reflexão, perdidos num mundo coisificado.

Aos olhos de Adorno, trata-se, ao mesmo tempo, de um reflexo, reprodução do mundo mesquinho e mutilado em um nível segundo, imaginário, e sua reelaboração na forma conferida ao

---

[21] Th. Adorno, "Versuch, das Endspiel zu Verstehen", *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkhamp, 1961. Cf. H-D Koenig (org.), *Neue Versuche Endspiel zu Verstehen*, Frankfurt am Main, Suhrkhamp, 1996 e M. Luedke, *Anmerkungen zu einer "Logik der Zerfalls": Adorno-Beckett*, Frankfurt am Main, Suhrkhamp, 1981.

(in)significante, denunciando a privação de sentido do sujeito e da realidade. As particularidades da sintaxe e do estilo beckettiano se resumem a este paradoxo: num mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade reflexiva, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia deste estado de coisas.

"Meu assunto é o fracasso", "não é possível continuar, é preciso continuar" são as divisas que orientam a construção da obra de Beckett. O vigor com que a elas se aferrou pode ser constatado tanto nos romances da trilogia, naqueles que se seguiram quase imediatamente – se ainda pudermos assim chamar obras como os *Textes pour Rien ou Comment C'est*–, como nos textos finais, narrativas brevíssimas e condensadas, quase minimalistas – pensemos em *Stirrings Still*.

Ao longo da trilogia, pode-se observar a progressiva intensificação da poética do menos característica de Beckett. Os romances caminham em direção a um escrutínio cada vez mais escrupuloso da vida mental das personagens, desenvolvem um olhar em câmera cada vez mais lenta, voltado para os processos lógicos interiores, esvaziados e colocados contra o pano de fundo da sua completa ineficácia, e mesmo desinteresse, práticos num mundo cada vez menos povoado de relações humanas e sentido.

Na origem de *Molloy, Malone Morre* e *O Inominável*, está ainda um fato que não pode ser negligenciado: o exílio lingüístico de Beckett. As dificuldades estilísticas destes textos beckettianos decorrem não da sua exuberância verbal, como era o caso de seus primeiros romances, mas de um despojamento intencionalmente produzido, conquistado. O empobrecimento voluntário do vocabulário, o uso e abuso das repetições e paralelismos da oralidade, a apropriação de lugares comuns e da sintaxe particular da fala cotidiana são em parte conseqüências lingüísticas do assunto predileto do autor – a miséria humana.

Mas, na sua contenção e transparência aparente, a linguagem de Beckett esconde um aprendizado do simples que passa pelo desfazer-se da língua materna e a adoção do cartesianismo clássico do francês, calando as ressonâncias semânticas indesejadas. Pressionado pelo viço e variedade da linguagem do autor do *Ulysses*, que reconhecia como esgotamento e saturação de uma tradição literária, Beckett opta por escrever desde o fim da Segunda Guerra ora em inglês, ora em francês, língua que não é a sua e para a qual será eternamente estrangeiro, ainda que a domine como poucos. A trilogia foi concebida originalmente em francês e posteriormente traduzida pelo autor para o inglês (a exceção da tradução de *Molloy* a cargo de Patrick Bowles, com a colaboração do autor)[22].

Beckett pertence, portanto, simultaneamente a duas tradições literárias riquíssimas: a anglo-irlandesa e a francesa. Na primeira, seu aparecimento pode ser descrito grosseiramente como uma reação ao talento malabarístico de Joyce. Já na França, o irlandês foi inicialmente confundido com os existencialistas. Mas, se Beckett e o existencialismo partem de uma constatação comum (a de que o mundo administrado, nossa realidade, é totalitária e desprovida de significado a ponto de enfraquecer os modos de reação subjetivos possíveis), ao contrário de autores como Sartre e Camus, o autor de Molloy não cai nas "visões de mundo" articuladas quase discursivamente, emprestadas artificialmente, como falas, às personagens.

A repulsa pela vida social, seja provocada pela expulsão, segregação forçada, ou conseqüência de exílio auto-imposto, é marca comum das personagens que povoam a ficção beckettiana. À maneira de Mercier, Camier, Watt e Murphy, também Molloy, Macmann e Malone são protagonistas errantes, que vagam por um mundo cada vez mais restrito, sem o apoio das muletas tradicionais, que sustentam uma rotina burguesa reconhecível, apaziguadora e anestesiante – família, emprego, documentos, até mesmo um nome[23].

---

[22] A um ramo vastíssimo de estudos beckettianos dedicados a este assunto, que, nos limites deste ensaio, não se deixa abordar. Exemplos estão recolhidos em M. Friedman (ed.), *Beckett translating translating Beckett*, Pennsylvania University Press, 1987, e nos artigos publicados na revista sediada em Rodopii, na Holanda, *Samuel Beckett aujourd'hui/Samuel Beckett Today*, dirigida por Marius Bunning.

[23] Cena exemplar da identidade incerta das personagens beckettianas é o en-

Para este sujeito beckettiano tornado corpo, carcaça, não há memória. A história está excluída, aparecendo apenas como seu produto final: o declínio, o tormento. As personagens de Beckett denunciam a dissociação da unidade da consciência. A interioridade destruída (sem memória, animalizada, aguardando evacuação – nas palavras de Adorno) e a exterioridade coisificada confundem-se, sem demarcação clara. A realidade exterior, de significados insólitos e inconsistentes, não permite ao sujeito senão uma não-identidade fragmentada, muitas vezes igualada ao inventário disparatado da sucata sem proveito que constitui seu tesouro e herança[24].

Naqueles que povoam o universo beckettiano, um corpo decrépito, máquina gasta e desconjuntada, alia-se a um espírito analítico extremamente aguçado, herdeiro dos despojos de séculos de racionalismo ocidental, portador de farrapos de erudição e cultura letrada acumulados num baú de quinquilharias, recorrentemente revolvido e espanado como única forma possível de passatempo (e na *terra samuelis*, o tempo custa a passar). Neles, o mais abstrato (a capacidade de reflexão) aparece na concretude do mais simples (a fisiologia).

Os trastes que carregam não são apenas do espírito. Como náufragos de sangue frio e com senso de humor, os vagabundos de Beckett, solitários pantomimos da civilização ocidental, parodiam o senso prático e a cupidez realizadora e cumulativa de Robinson Crusoe. Contemplam à exaustão seus pertences com todo empenho de que são capazes criaturas que se movem sob a divisa de Geulincx (*Ubi nihil vales, ibi nihil velis*)[25]. Um fragmento de cachim-

---

contro de Molloy com um policial que resulta em sua breve prisão. Ao lhe pedir os documentos, o homem da lei recebe de volta um pedaço de papel higiênico escrupulosamente dobrado.

[24] Ver Th. Adorno, *op. cit.*

[25] "Onde nada podes, lá nada queiras." Em "A Rational Domain" e "The Cartesian Centaur", capítulos de seu excelente ensaio sobre Beckett, *Samuel Beckett a critical study*, de 1961, Kenner fala das afinidades da ficção beckettiana com a filosofia cartesiana e sua concepção do homem como "coisa que pensa". O belga Arnold Geulincx (1624-1669) desenvolve um pen-

bo, um pé de botina, um punhado de pedrinhas: eis o acervo respeitável e mais ou menos invariável que acompanha os seres da família de Molloy, Moran, Malone e do Inominável. Uma reunião de detritos, inutensílios, que animam e dão falsa variedade ao colóquio ininterrupto que esses personagens mantêm com suas incessantes vozes interiores.

Sob o rigor do discurso exaustivo que as personagens dedicam ao exame destes restos, recolhidos ao longo de uma vida insignificante, recordada com dificuldade, disfarça-se o assunto permanente da ficção beckettiana: um movimento analítico voltado para dentro de si mesmo, um esquadrinhamento da interioridade destroçada, corporificada nos destroços. Mais uma vez, o discípulo cartesiano tardio, Beckett, é bem descrito pelo discípulo cartesiano imediato, o ocasionalista Geulincx. Se o escasso assunto da ficção do autor da trilogia é o voto de pobreza que a enriquece, sua prosa é humilde no sentido que tem a humildade para o filósofo: "as partes da humildade são duas: a auto-inspeção e o autodesprezo".

Suas criaturas são caricaturas realizadíssimas do colecionador, do indivíduo burguês que, assustado com a multidão despersonalizada que inunda as cidades, abriga o mundo em sua casa para resguardá-lo. Os objetos recolhidos defendem-no do anonimato e da descaracterização, impregnam a casa de traços pessoais, registram e protegem a experiência pessoal num tempo que punha em risco a autonomia e integridade do sujeito como sede segura para a atribuição de sentido ao mundo.

O gesto obsessivo deste tipo alegórico, pinçado por Benjamin do cotidiano parisiense do XIX, representa espacialmente um movimento de defesa (hoje diríamos, desesperada) que, curiosamente, a história do romance enquanto forma repete. Mais: é o mesmo percurso de retração e concentração que o romance beckettiano – espécie de redução estrutural, súmula em farsa desta história – perfaz e radicaliza.

Quem, por esporte, se ocupasse em transpor a saga do romance para metáforas espaciais, teria, com certeza, que atentar para um itinerário que Ian Watt[26] descreve desde as origens: uma progressiva simplificação da intriga (redução do número de episódios, de personagens, de ambientes), correspondente a uma complexificação e ganho de importância do mundo interior. Estamos às voltas, portanto, com uma história de progressivo recolhimento, de ensimesmamento. Ulisses erra pelo mundo, Quixote pela Espanha, Daedalus por Dublin, Malone, proustianamente, a partir do seu quarto: seu labirinto é interior. Para onde agora? É a questão que fica ao leitor da trilogia, colocado diante de um impasse aparentemente sem solução.

CAMINHOS DA APORIA: A TERCEIRA, PRIMEIRA E ÚLTIMA PESSOAS NARRATIVAS EM BECKETT

Encerrado este ciclo da prosa beckettiana, sua força pode ser avaliada pela relutância com que o autor retoma a narrativa romanesca, se é que *Comment C'est*, 1961, ainda pode ser chamado assim[27]. O texto evolui em blocos de palavras construídos a partir do princípio da repetição com variações mínimas de elementos constantes de sentido (motivos narrativos traduzidos em frases nominais, às quais se acoplam, aos poucos, determinações e qualificativos, mas sem estabelecer orações complexas ou mesmo completas).

---

samento apoiado no autor do *Discours de la Méthode*, igualmente analítico, que sustenta que entre meu desejo de levantar minha mão e o fato de que ela se mova, não há relação de causalidade, mas uma simples coincidência: no meio tempo, interveio uma força sobrenatural, incognoscível, que determinou o movimento. As certezas ficam restritas, portanto, à vida interior. A doutrina, velha companheira das personagens beckettianas que, volta e meia, a citam, ficou conhecida como Ocasionalismo, cujo representante menos desconhecido é Malebranche.

[26] Ian Watt, *A Ascensão do Romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

[27] No intervalo, aparecem apenas peças e os *Textes pour Rien*, 1950, tentativa tateante de encontrar uma nova dicção em prosa, enfrentando os problemas colocados na trilogia, que acaba se constituindo num prolongamento d'*O Inominável*, presa dos mesmos impasses.

O estilo beckettiano desta fase, elíptico e paratático, apresenta curiosas analogias com a música minimalista, progredindo milimetricamente a partir de uma cantilena monocórdia.

Depois de desmontar a gramática narrativa, Beckett desmonta a gramática: não há sujeito, não há verbo, não há predicado. O processo de desqualificação da linguagem, latente na obra do Beckett inicial[28], assume o primeiro plano, praticamente eliminando o pouco que restava dos elementos tradicionais de que uma narrativa é feita. A substância histórica desta nova prosa reduz-se ao exame metódico em arranjos combinatórios de palavras de uma língua agonizante, incapaz de comunicar. É no estudo os três saltos no escuro do pós-guerra – *Molloy, Malone Morre* e *O Inominável* – que está a chave para a compreensão e avaliação desta empresa babélica, às voltas com uma literatura depauperada.

A partir destas questões propostas pela leitura da trilogia, é preciso incluir na agenda de reflexão a última pessoa narrativa, a fuga do reino da subjetividade – ainda demarcado pela voz em primeira pessoa, mesmo que desautorizada e confusa – em direção à impessoalidade de uma terceira pessoa que já nada tem a ver com a da *impassibilité* de Flaubert. Weber-Caeflisch, em estudo sobre *Le Dépeupleur* (1970), texto de extraordinária complexidade da fase tardia da obra beckettiana, mostra como é apenas aparente a neutralidade da terceira pessoa das narrativas finais[29]. Camufladas sob aspecto de discurso científico, estas peças mínimas levaram a crítica a assumir a posição de que versariam sobre o nada (ainda que um abismo as separe do projeto mallarmaico do Livro).

No *Dépeupleur*, por exemplo, em tom de registro imediato, mera constatação passiva, o narrador trata a imaginação como cobaia, submetendo-a a experiências controladas, narrativa de tubos de ensaio e laboratório, reduzindo as variáveis ficcionais a um modelo mínimo aparentemente manipulável (poucas personagens, quase nenhuma ação, espaço e tempo fechados e aparentemente suspensos) e registrando as alterações, também infinitesimais, que surgem em resposta às quase desprezíveis quebras de rotina.

Neste texto, o foco problemático migra da discussão dos termos imperfeitos que constituem a enunciação realizada pelo narrador (por falha sua) para um momento anterior, instante da gênese mesma de seu impulso discursivo. A questão passa a ser a de uma natureza prévia (imperfeita) do próprio processo lingüístico que faz (e não a contento) a mediação entre o sujeito e o mundo: a constituição insatisfatória das imagens, o aspecto enganador da referencialidade passam à categoria de estigmas carregados do berço pela linguagem, qualquer linguagem.

Notável é que, expulsa pela janela, a subjetividade retorna pela porta dos fundos. O que aparenta ser neutra descrição topográfica de uma distopia, de uma comunidade fictícia de seres quase inumanos, presos a uma rotina infernal, enclausurados num espaço restrito, substituindo-se numa série de comportamentos normatizados e esteriotipados, regidos por códigos de conduta extremamente rígidos, acaba por extravasar a fôrma. O narrador, surpreso, vê-se forçado a dar conhecimento da eclosão, verdadeira recaída, de novas velhas situações, reações reconhecíveis, demasiadamente humanas, aparentemente fora de contexto (ameaça de mudança, capaz de não deixar morrer de todo a tortura/consolo da esperança).

Não apenas na cena conclusiva do *Dépeupleur*, mas em várias outras destas narrativas finais, a tese dos arabescos sobre o nada, exclusivamente em torno do universo mítico da imaginação criadora, cai por terra. A simplicidade e esterilidade das situações têm, em Beckett, um fundamento histórico oculto, mediado, que cabe ao leitor desvendar por sob o véu desta linguagem voluntariamente empobrecida, transmutada em jargão científico, discurso funcional sem propósito evidente. Talvez aí esteja o que o separa seus mundos imaginários da obra final das ficções de outro poeta-fazedor que também se ocupou muito dos mecanismos da criação mediada pela linguagem. Diante da secura da forma que veicula os passos de "animação" destas réplicas infelizes de Galatéa e Pigmalião no *Dépeupleur*, "As ruínas circulares" ficam parecendo devaneio de um velho sentimental, saudoso da harmonia perdida dos mundos míticos.

---

[28] Basta pensar em *Watt*, romance em que o protagonista se queixa da inadequação e arbitrariedade das palavras para designar as coisas (no universo beckettiano, é preocupante a falta de correspondência entre a palavra e sua referência exterior, a imagem verbal e a coisa em si). Cf. O. Bernal, *Language et Fiction dans le Roman de Samuel Beckett*, Paris, Gallimard, NRF, 1969.

[29] Cf. A. Weber-Caeflisch, *Chacun son Dépeupleur*, Paris, Ed. de Minuit, 1994.

A este respeito, vale lembrar um livro pouco ortodoxo da crítica beckettiana, o livro de Ricks, *Beckett's Dying Words*[30], para quem não apenas as obras finais falam de alguma coisa (portanto, ainda permitem que o leitor nelas busque uma referência, complexa e indireta, mesmo que não alegórica, a um estado de coisas presente), como seu conteúdo de representação colocam-nas em relação com uma longa tradição de textos que se ocupam da dor, da solidão, da morte. Em Ricks, a capacidade beckettiana de lidar com situações limite e sua experimentação lingüistica não acabam reduzidas a reencenações da essencialidade da experiência humana, nem ao estilo branco. A partir da observação da importância das palavras básicas, elementais (em que o conceito, indeciso entre verso e anverso, ainda se aproxima da reversibilidade, descrevendo simultaneamente o fenômeno e seu oposto), dos clichês cômicos, Ricks desvenda as realidades complexas que a ficção beckettiana acolhe.

Se não é sobre o Nada, Beckett deve falar de uma experiência histórica. Se nem sempre dá nome aos bois, situando seus personagens em espaço e tempo aparentemente abstratos, isto deve-se a uma escolha estratégica e a busca de uma nova forma, distante do realismo novecentista. Na trilogia, pode-se investigar os rumos trilhados na direção do desenvolvimento de uma nova categoria de mimese, de referencialidade. Como demonstra a gênese de alguns de seus textos mais conhecidos, à tematização direta, arriscada a perder-se na generalidade abstrata, Beckett preferiu a concretude de um particular extremamente determinado, as identidades em frangalhos de personagens cada vez mais recolhidos a espaços fechados.

---

[30] C. Ricks, *Beckett's Dying Words*, New York, O.U.P., 1995.

Ao examinar a trilogia e sua relação com o tempo presente, é preciso ter sempre em mente exemplos como o de *Fin de Partie*. Muito mais interessante do que explorar um horizonte destruído por uma devastação bélica, datado e definido geograficamente, caminho escolhido nas primeiras versões do texto (localizado na Picardia pós-Primeira Guerra), é a percepção que a devastação interior a que os personagens estão submetidos tem a ver com um contexto destrutivo maior do que uma guerra específica, contemporâneo, que se estende ao terror do holocausto e à tensão da Guerra Fria (no ápice, quando da estréia da peça)[31].

Da mesma forma, no *Dépeupleur*, a hipotética saída encimando o cilindro, foco de um impossível escape por parte das criaturas confinadas, incapazes de alcançá-la, foi tratada pela crítica como provável alusão indireta às chaminés de Auschwitz (miragem perseguida pelas criaturas vencidas ou prestes a sê-lo, corresponderia, funestamente, ao caminho da fumaça dos campos de concentração). A mão pesada pende para a propaganda e não para a arte. Retomando o refinamento simbolista, convertido em respeito pelo sofrimento incomensurável, Beckett parece salientar que nomear não apenas ameaça destruir três quartas partes do prazer, como também reduzir e banalizar a força do horror, o terror do indizível, do inominável.

---

[31] Sobre a gênese de *Fin de Partie*, ver capítulo 4, "Partindo em Busca de *Fin de Partie*".

3

Molloy ou a Narrativa Terminal

Ninguém formulou melhor o impasse que acompanhou Beckett em seu prolongado esforço criativo do que o próprio autor. A crise moderna da narrativa é "a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressão, aliado à obrigação de expressar"[1]. No caso particular do romance, estamos às voltas com o esgotamento de modelos (o realismo formal que Defoe, Richardson e Fielding inventaram e Flaubert, Stendhal e Balzac elevaram à condição de arte) e o esvaziamento dos conteúdos (o exame em profundidade do sujeito, da consciência individual deixou de valer o esforço).

Absolutamente fiel a seus temas (a miséria e a solidão humanas – "meu assunto é o fracasso"), infiel aos gêneros (levou aos limites expressivos o teatro e a prosa, mas também era ensaísta e poeta de importância), Beckett trocou a prosa alusiva e virtuosística, joyceana, da juventude (por exemplo, de *Murphy*, romance do qual o autor de *Ulysses* recitava passagens de memória) pela prosa do menos, analítica e econômica, sintática e semanticamente, dos anos de maturidade. Esta virada estilística – cujo ponto alto são os anos parisienses do pós-guerra, que originaram a trilogia *Molloy, Malone Morre* e *O Inominável* – espelha-se no abandono provisório da língua materna. No empenho de calar os ecos e cacoetes associados ao inglês, segunda natureza, Beckett passou a escrever na língua de Racine e Chateaubriand, mantendo a dupla cidadania lingüística até o fim de seus dias.

---

[1] S. Beckett, "Three dialogues with Georges Duthuit", em R. Cohn, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983. Cf. tradução nos anexos "Três Diálogos com Georges Duthuit".

Ponto de partida da trilogia, *Molloy*, um romance em duas partes, apresenta o herói típico desta fase da produção beckettiana: narrador perplexo, indivíduo em crise solitária, que ganha forma num texto sobre a agonia e a consciência deste processo. Seu enredo, rarefeito, resume-se a dois esforços retrospectivos, duas tentativas de recompor um percurso – exercícios de memória em primeira pessoa, portanto, que começam por parecer encadeados e acabam por se mostrar quase coincidentes.

Na primeira parte, Molloy busca recontar os caminhos que o levaram até seu estado presente. A situação inicial, intrigante e lacunar, estimula a curiosidade do leitor. No momento em que prepara o relato, Molloy é um velho decrépito, sozinho e doente, confinado a um espaço de recolhimento – um quarto que diz ser de sua mãe – escrevendo suas memórias, por encomenda, mas também por compulsão interior – descreve-se vítima de um incessante rumor fabulatório, de uma voz de origem incerta que impede o seu descanso.

O pretenso enigma revela-se uma armadilha, que a primeira parte se recusa a esclarecer. Sem sonegar as peripécias que precederam a chegada do herói ao quarto da mãe (errância pela cidade, pelo campo, envolvimentos breves e percalços), vai mostrar a impossibilidade de atribuir-lhes qualquer responsabilidade pela situação insólita e penosa de Molloy. Sua vida nunca foi muito diversa do que é ao iniciar o relato. O leitor redobra a atenção, acompanha todos os passos da reconstituição, mas, ao fim e ao cabo, está de volta ao começo, com as dúvidas intocadas, tendo apenas confirmado a autodescrição que Molloy faz de seu próprio talento narrativo, perdido entre os extremos do narrar demais ou de menos:

> Aí está uma das razões pelas quais evito falar tanto quanto possível. Porque sempre falo demais ou de menos, o que sempre me faz sofrer, tanto sou apaixonado pela verdade (*Molloy*, p. 31)[2].

Terminada sua história, de volta ao princípio, intrigado e impotente, em busca do silêncio e condenado à fala, "Molloy podia ficar onde estava", mas não deter a última palavra. Sua natureza é cindida: quieto, deve ceder a vez a seu duplo: Moran. A segunda parte do romance é narrada por ele, que, como Molloy, conta sua história pregressa – que diz ser longa e teme não poder terminar. Ao contrário do predecessor, Moran lembra como tudo começou. Num domingo de manhã, depois da missa, recebeu uma missão de Gaber, mensageiro de Youdi, para quem trabalha. Deve abandonar casa, compromissos e partir em busca de Molloy, que nunca viu antes, mas que lhe parece estranhamente familiar[3]. Parte com o filho numa bicicleta. Obcecado pela tarefa, separa-se dele, vai se desfazendo dos traços que compunham sua identidade burguesa original e passa a adquirir qualidades do objeto da perseguição. Atravessando a floresta, perde o vigor físico, os dentes (como Molloy), a mobilidade em uma das pernas, encontra tipos com quem Molloy cruzou em seu percurso, contamina-se pela insociabilidade da personagem que desconhece. A narrativa vai disseminando indícios que apontam as semelhanças cada vez maiores entre caça e caçador, até que, quando chega Gaber com a contraordem, o processo é irreversível: Moran já é um duplo de Molloy. Recolhe-se a um quarto e passa a escrever sua história, a pedido de uma voz impessoal, eco das alucinações de Molloy. As últimas palavras do romance reatam com o começo da segunda metade da narrativa ("É meia-noite. A chuva fustiga as vidraças. Estou calmo..."):

---

[2] Todas as citações de passagens dos romances da trilogia do pós-guerra trazem o texto das traduções brasileiras disponíveis: *Molloy*, tradução de Leo Schlafman, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987; *Malone Morre*, tradução de Paulo Leminski, São Paulo, Brasiliense, 1986; *O Inominável*, tradução de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

[3] À menção do nome Molloy, Moran aventa a hipótese de que seja uma criatura de sua cabeça, miragem e fantasma de seu mundo interior. Tal hipótese problematiza a relação entre as palavras, os relatos e sua referência externa e será discutida adiante: se Molloy é projeção de parcelas obscuras da personalidade de Moran, o que impede sua tarefa, seu filho, Youdi, Gaber e tudo mais de compartilhar esta propriedade?

> Foi ela [a voz] que me disse para fazer este relato. Será que isso quer dizer que sou mais livre agora? Não sei. Vou descobrir. Então voltei para dentro da casa e escrevi. É meia-noite. A chuva fustiga as vidraças. Não era meia-noite. Não chovia (*Molloy*, p. 72).

Mais do que a estrutura circular, cachorro que persegue o próprio rabo, chama a atenção como o romance erode as convenções de reapresentação verossímil sobre as quais se funda a própria possibilidade de narrar. Os dois relatos, em tempo passado, se anulam reciprocamente: como notou Raymond Federman[4], ou bem a história que Moran conta é digna de fé e Molloy delira, ou os fantasmas que povoam a memória de Molloy efetivamente se fundam em restos de lembranças da personagem e sua versão desmente Moran. O traço genial de Beckett é confundir os planos da reapresentação (lembrança ordenada de fatos passados, pseudo-realidade que depende do jogo, "suspensão da incredulidade", para existir) e da imaginação (livre curso da invenção criadora no tempo presente), internalizando este curto-circuito narrativo e fazendo dele assunto e estrutura do romance.

Quando Moran/Molloy nega a hora e a chuva, torna-se prisioneiro de um espaço limitado e de uma temporalidade infernal – um presente suspenso, feito de palavras desacreditadas, em que a esperança se restringe à expectativa da aniquilação, do silêncio –, incapaz de separar fato e ficção, de edificar senão para em seguida derrubar: Beckett, o construtor de ruínas. Com Molloy, passamos a habitar uma narrativa sob o signo do paradoxo antigo: "Todos os homens de Creta são mentirosos, disse o Cretense"[5].

---

[4] R. Federman, "Le paradoxe du menteur", em Federman & Bishop, *Cahier L' Herne: Samuel Beckett*, Paris, L' Herne, 1976, pp. 148-166.

[5] *Idem, ibidem*.

Chegamos com ele ao fim de um ciclo, ou de uma espiral, do romance enquanto gênero essencialmente moderno. Impulsionada pela revolução do espírito moderno promovida pela revolução industrial e pela ética protestante, a narrativa realista desenvolveu-se trilhando dois caminhos não excludentes e complementares: por um lado, a criação verossímil de mundos interiores complexos, de personagens esquadrinhadas em suas psiques, contendo em si, à maneira de mônadas, o mundo moderno; por outro lado, a abordagem panorâmica das relações entre os diversos tipos sociais, compondo um quadro maior, detalhista e capaz de apreender as contradições essenciais, da rede social em que estes atores se movimentavam. Neste contexto, as convenções narrativas sofreram mudanças sensíveis. O romance marcou rupturas na forma de se representar tempo e espaço, no estilo literário, sintaxe e léxico, no repertório de temas aceitáveis, nos mecanismos de construção do enredo; tratava-se de adaptar a prosa às novas necessidades de expressão de um mundo que se modificava, atender às expectativas de um novo público que se formava, de responder ao otimismo e racionalismo burguês que ganhavam novo impulso.

Na outra ponta do fio, encontramos um livro como *Molloy*, desmontando e reduzindo os pressupostos do romance realista ao absurdo, pondo em dúvida a sobrevivência contemporânea de suas virtudes estéticas, cognitivas, em suma, da própria forma. Molloy não é, como Moll Flanders ou Clarissa Harlowe, uma personagem cuja vida interior leve à ação no mundo, uma personagem ligada a uma teia de relações pessoais, circunstancialmente determinada pelo aqui e agora de sua existência e por um projeto de mobilidade. O conjunto de fatos que compõem a sua vida não é mais do que um acúmulo de acasos – até mesmo o fato crucial de sua existência (o percurso até o quarto da mãe) é cumprido de maneira mecânica, como forma de matar o tempo, como uma tarefa que Molloy é incapaz de se lembrar porque iniciou. Molloy se move por inércia, troca de projetos por hábito, existe como um fardo.

> É na tranqüilidade da decomposição que me recordo desta longa emoção confusa que foi a minha vida, e que a julgo, como se diz que Deus nos julgará e com a mesma impertinência. Decompor também é viver, eu sei, eu sei, não me atormente, mas não estamos sempre presentes. De qualquer forma, sobre aquela vida terei talvez a bondade de falar a você um dia, o dia em que souber que acreditando saber não farei mais que existir e que a paixão sem forma nem substância me terá comido até as carnes pútridas e que sabendo isto não sei nada, e que a única coisa que faço é gritar, mais ou menos com força, mais ou menos abertamente (*Molloy*, p. 23).

Uma visão estreita e convencional do realismo, ortodoxamente presa aos modelos narrativos do século XIX francês, como a que sustentou o Lukács tardio em sua polêmica com Adorno, seria incapaz de identificar neste romance uma reformulação necessária do conceito para abarcar uma prosa de ficção às voltas com uma realidade reificada e esvaziada de significado.

Molloy, como a grande maioria dos personagens beckettianos, vive, após um período de errância forçada, num espaço de recolhimento – o quarto de sua mãe – só, circunspecto, doente. Recolhido não apenas ao quarto, mas ao corpo, prisioneiro de uma voz interior, burburinho perturbador e sem fim. Velho, solitário, reconstitui os incidentes confusos que formam aquilo que a contragosto chama de vida, enquanto espera o fim. Das palavras tira o pouco que precisa para o seu sustento – *eles* vêm e levam as folhas que escreve, recompensando-o de acordo com sua produtividade (um escritor ironicamente pago por página, como os avós do romance moderno na Inglaterra do século XVIII). Mas, menos do que pela necessidade de garantir o pouco alimento que lhe basta, Molloy organiza as histórias por uma compulsão interior.

Evocar as origens do romance moderno não é despropositado, num autor que sempre sustentou que "o fim está no começo e no entanto continua-se". Muitas voltas do parafuso depois, a maturidade encontra a origem. Segundo Ian Watt[6], na sua ingenuidade formal inicial, o romance padecia de certo aspecto descalibrado. Havia, em seus primórdios, um desajuste entre as doses de elementos estruturais cumprindo funções diversas, ora procurando ancorar a narrativa em seu solo histórico específico (cronologia escrupulosa, registro minucioso da coincidência da ação das personagens com processos históricos paralelos a suas vidas), ora elaborando a riqueza da vida interior em seus aspectos contraditórios e mutáveis. Tudo isso compactado aos julgamentos do autor, filtrado por uma visão de mundo que agregava valores morais a este mundo criado.

Daí, entre os romances pioneiros, a exemplaridade de narrativas em que as peripécias transbordam, como o *Tom Jones* de Fielding. Este desequilíbrio, num primeiro momento pendendo em favor dos enredos complicadíssimos e caracteres simplificados, evoluiu para uma balança que inverte os pesos iniciais: personagens mais complexas, ação exterior enxuta. Numa citação da origem, *Molloy* traz uma rica sucessão de episódios vivos, coloridos até, num universo cinzento como o beckettiano, mas que não compõem harmonicamente um todo, desorientando o leitor pelo seu aspecto dispersivo, desintegrador.

Da mesma forma, se o mergulho interior e o auto-exame foram, nos primórdios do romance, faces da vontade de compreensão do seu lugar no mundo, aqui temos a máquina pensante como um mecanismo autônomo e independente da vontade de seu possuidor. A incapacidade de relacionamento humano demonstra este desgarramento perverso. Herdeiro dos escombros da civilização burguesa, Molloy não consegue fazer cumprir a finalidade maior de seu primeiro tesouro, do fundamento sobre o qual ela se edifica: a razão, consubstanciada na linguagem. As palavras falham, o diálogo não se cumpre, a luz da razão não esclarece a própria identidade, em que uma curiosa combinação entre Schopenhauer e Descartes subverte a máxima: choro, logo existo[7].

---

[6] Ian Watt, *A Ascensão do Romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

[7] Em *Fin de Partie*, o choro é a prova dos nove de que Nagg continua vivo, ao contrário de Nell, sem pulso e quieta. Note-se que no mundo agonizante da peça, Beckett fazia questão de que o ator interpretando Clov adotasse no

> Há tanto tempo eu vivia afastado das palavras, compreendam, que me bastava ver minha cidade, por exemplo, porque se trata aqui de minha cidade, para não poder [lembrar], compreendam. Para mim é difícil dizer. E da mesma maneira a sensação da minha pessoa se envolvia num anonimato difícil de penetrar, creio que acabamos de ver. E assim por diante para as outras coisas que escarneciam dos meus sentidos. Sim, mesmo naquela época, em que tudo se esfumava, ondas e partículas, a condição do objeto era não ter nome, e inversamente. Digo isto agora, mas no fundo que sei eu agora daquela época, agora que me açoitam as palavras de sentido congelado e que o mundo morre também, covardemente, pesadamente nomeado? Sei o que sabem as palavras e as coisas mortas e isto constitui uma bela soma, com começo, meio e fim, como nas frases bem torneadas e na longa sonata de cadáveres. Pouco importa que eu diga isto ou aquilo ou outra coisa. Dizer é inventar. Falso como é de esperar. Nada se inventa, acredita-se inventar, evadir-se, balbucia-se apenas a lição, fragmentos de um castigo aprendido e esquecido, a vida sem lágrimas, como a gente a chora. E depois merda (*Molloy*, p. 29).

Como salientado acima, a narrativa é para ele um exercício de memória. Voltar aos caminhos que o trouxeram a seu estado presente. Mas, diferentemente do que acontece na *Recherche* proustiana, Molloy não tem esperanças de que a somatória deste acúmulo de fatos redunde em um sentido unitário, resgate uma identidade perdida, enfim, faça de sua vida uma totalidade significativa. A memória é fonte de dor e desconcerto, demonstração da arbitrariedade do destino e da ação predatória do tempo. *Scholar* de talento mas sem vocação, tendo-se ocupado precocemente da obra de Proust, Beckett admirava a perspicácia com que o francês deslindou a associação entre o narrar e a memória involuntária, revelando a natureza anestesiante e banalizadora do hábito. A conclusão que tirava desta análise, contudo, era oposta: a arte não traz à tona um sentido oculto, não desentranha uma continuidade que o presente esconde, mas deixa evidente o desencontro perpétuo do sujeito consigo mesmo, vítima da mobilidade do desejo e das configurações caleidoscópicas de sua própria subjetividade, do outro com que se relaciona, das coisas no mundo.

Esta identidade cindida, múltipla e inapreensível em seu aspecto protéico, coloca um problema central: mesmo o aspecto aparentemente solipsista do herói beckettiano não pode ser tomado como um sinal definitivo que o filiaria a uma tradição, conferindo-lhe uma marca de reconhecibilidade. Também o próprio eu do narrador acaba por se constituir numa "longa sonata de cadáveres", que não cabe ao leitor reduzir, em sua complexidade contrapontística, a um único acorde ressoando infinitamente[8]. Alguns leitores de Beckett interpretam este esfacelamento da identidade individual como o caminho para a alegorização, nos protagonistas beckettianos, da condição humana *tout court*, atemporal, ou o meio de fazê-los porta-vozes da espécie, numa escala de tempo geológica, supra-individual[9]. O que por ora importa ressaltar é que o refúgio interior não é confiável, nem auto-sustentável.

Junto com a distinção entre a imaginação e a realidade, a narrativa beckettiana põe em xeque uma série de outros pares conceituais, sobre os quais o edifício da forma romanesca está assentado. Entre eles, o que separa o mundo interior da realidade exterior. A voz que Molloy não sabe precisar de onde vem, se do fundo de si próprio ou de alguém ou algo indefinido, dele separado, de fato liga-o a uma tradição de heróis solitários, encurralados em ambiente hostil, que escolhem a segregação do mundo ordinário, refugiando-se num universo mental próprio, defendido pelos escudos do devaneio, do orgulho auto-suficiente e do desprezo ambíguo pelas marcas de reconhecimento exterior. Mas não sem que esta ligação passe por alguns ajustes importantes.

---

anúncio da sobrevida de Nagg choroso um tom de pesar, contrariamente ao comemorativo que deveria acompanhar a fala que constata a morte de Nell, a morte como único indício de mudança possível.

[8] Cf. a assim chamada "carta alemã" de Beckett a Axel Kaun, em que o autor sustenta que a arte não deve resgatar totalidades perdidas, nem impor harmonia ao caos. Ver "Anexos".

[9] Sobre o caráter enganador desta *condition humaine*, cf. Adorno, *op. cit.*; sobre a voz do narrador beckettiano coincidindo com a filogênese mais do que com a ontogênese, ver E. Levy, *Beckett and the Voice of Species: A Study of the Prose Fiction*, Totowa, New Jersey, 1980.

Estes párias na hierarquia dos realizadores, anti-heróis típicos do romance moderno, dividem-se em várias linhagens, das quais a mais importante para o desenvolvimento de sua vertente beckettiana própria talvez seja a tradição do romance russo do século XIX: remontam à distinção que, a propósito de Turgeniev, foi levantada, entre heróis voltados para a ação, cujo modelo maior seria o Quixote, e outros tomados por horror ao mundo, vítimas da indecisão, da clarividência com que vislumbram os obstáculos às intervenções no real, cujo arquétipo é Hamlet. Frederick Hoffman, em *The Language of Self*[10], mostra como, na história da ficção russa, há uma certa continuidade entre heróis que se recusam à ação transformadora do mundo e recolhem-se ao isolamento como forma de protesto, contemplando desde uma pré-história romântica, em Púshkin, até sua formulação mais acabada, no protagonista das *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski.

Nestas personagens é notável o esfumamento das separações entre o delírio interior, manifestando-se sob a forma de vozes que estilhaçam a identidade dos sujeitos, e a realidade exterior, sempre avaliada como ameaçadora e medíocre. Tratam-se de figuras como o burocrata do *Diário de um Louco* de Gogól, o *Oblomóv* de Goncharóv (pretexto para o apelido dado a Beckett por Peggy Gugenheim, nos anos 20, em Paris), alguns dos heróis de Turgeniev ou, parente do Novo Mundo, o Bartleby de Melville. Neles, encontramos antecedentes ou duplos destas consciências incapazes de separar fato e ficção, memória e desejo, dentro e fora. Ainda assim, para eles a questão assume forma de questionamento metafísico do mundo, insatisfação ideológica com um estado de coisas que leva à recusa da integração, à opção, forçada ou não, pela marginalidade, por viver em mundo próprio. Em Beckett, a questão avança a ponto de colocar em dúvida não apenas os valores que regem, mas a própria existência e acessibilidade desta realidade exterior e da interior: para além da metafísica, é a própria epistemologia que

---

[10] F. Hoffman, *Samuel Beckett: The Language of Self*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.

está em jogo, as possibilidades de que sujeito e objeto, pólos do processo de conhecimento, se mantenham determináveis.

O anonimato que encobre a natureza da relação que liga Molloy, autor, a seu patrocinador (a quem se refere este misterioso *eles*?) reforça sua incapacidade de comunicação e relacionamento humano (afetiva, cognitiva e de toda ordem) e seu aprisionamento interior. O romance nos apresenta um Molloy que está, no momento da enunciação, permanente e exclusivamente às voltas com sua consciência – ou o que resta dela, confundida com um corpo que decai. As memórias de outros encontros furtivos com os semelhantes, parte de seu relato, tampouco serão mais animadoras.

Qual a finalidade da narrativa, então? Não mais o (re)conhecimento do mundo, não mais a expressão da confiança na emancipação do homem do reino da carência e da brutalidade, da *physis*, da vitória da vontade sobre o desejo, mas talvez a enunciação de um protesto tímido e involuntário. A capacidade crítica aparece na reconstituição em segundo nível de uma ordem sem significado, fragmentada e reduzida ao absurdo, familiar e estranha em sua imitação. Trata-se, de qualquer modo, de uma manifestação imperativa, inelutável, de uma nova relação entre representação e coisa representada, que redefine a mimese tradicional, e impõe uma nova concepção de realismo para dar conta do que aqui ganha corpo[11].

Como ordenar esta narrativa improvável e necessária? A invenção de uma nova gramática da narrativa, própria e singular, se impôs como necessidade a qualquer dos grandes prosadores modernos. Seja através da moldura do mito, no espelho invertido da grandeza de Ulisses, como em Joyce; seja através da subversão da cronologia e da tematização do elemento organizador intrínseco ao ato de narrar na própria trama, como em Proust ou no Riobaldo de Rosa; seja na multiplicação das vozes interiores, como em Virginia Woolf; seja nos grandes panoramas corais, apoiados na colagem de textos tomados ao mundo, como em Dos Passos.

---

[11] Cf. C. Locatelli, *op. cit.*; T. W. Adorno, *op. cit.* e C. Ricks, *op. cit.*

Molloy não esconde sua inquietação com a falta de modelos narrativos. Ao contrário: põe a nu as inconsistências estruturais da narrativa moderna, as dificuldades de sustentar uma narrativa que se apóie nos esteios da tradição do romance realista, mostrando-se em apuros com a necessidade de contar histórias. E, assim fazendo, retoma uma vertente autocrítica – a da narrativa que denuncia a si mesma, exibindo a artificialidade da suspensão da descrença de que depende a impressão de verdade buscada pelo romance – vertente esta que surgiu ao mesmo tempo em que o gênero se firmava[12].

A lei do *post hoc, propter hoc* fundamenta a impressão de realidade do narrado sobre a confusão estrutural entre consecução e conseqüência no encadeamento dos episódios, sobre a forte associação entre lógica e cronologia suscitada por toda história, ordenando a ação numa trama cerrada, numa cadeia de acontecimentos com começo, meio e fim. O artifício já aparecia em sua natureza convencional desde as origens do romance realista, na narrativa digressiva de Sterne e Fielding, por exemplo. A consciência narradora e narrativa de Molloy apenas radicaliza o processo. Beckett leva até os extremos as contradições que a forma romanesca trazia do berço, realiza suas tensões e força os limites do gênero, não por acaso, as características da obra-prima segundo Adorno.

Já se falou sobre a rarefação do enredo em Molloy, composto por uma série de pseudo-eventos, de acontecimentos cuja única função está em mostrar a máquina pensante de Molloy em movimento, ainda que entrópico e aos solavancos. Em torno do episódio central (ou seja, a viagem até o quarto da mãe), o narrador

---

[12] Esta exposição das fraturas da forma no romance moderno, exibição dos bastidores desarrumados, das convenções, corresponde a apenas parte do projeto beckettiano, fração que coincide parcialmente com os objetivos de choque dos movimentos da vanguarda do alto modernismo. Na obra final, os textos condensados trazem outra etapa deste processo, positivo, de exame rigoroso das condições de reconstrução da narrativa moderna, voltado para a necessária mediação, (des)figuradora dos aspectos lingüísticos na constituição do conhecimento e nas representações do mundo. Cf. C. Locatelli, *op. cit.*

elenca uma série de outros que se equivalem em importância, cuja única ordem é garantida pela sucessão temporal, denunciada como fajuta pelo narrador, que ainda admite a possibilidade de ter sido vítima de alguma peça pregada pela memória falha. Para Molloy, não vale a distinção entre as vivências e as experiências, as tarefas mecânicas e os projetos de vida, o trabalho e a obra.

> E se não mencionei esta circunstância no lugar devido é porque não se pode mencionar tudo no lugar devido, mas é preciso escolher entre as coisas que não vale a pena mencionar e as coisas que valem ainda menos do que isso. Porque, se quisermos mencionar tudo, nunca se acabará, e aí é que está a questão, acabar, acabar. Oh! já sei, mesmo mencionando algumas das circunstâncias pela frente não se acaba em tempo, sei, sei. Mas se muda de merda. E se todas as merdas se assemelham, o que não é verdade, não importa, faz bem mudar de merda, mudar para uma merda um pouco afastada, de vez em quando borboletear, como se fôssemos efêmeros (*Molloy*, p. 38).

Este nivelamento dos fatos, equivalência forçada, impossibilita que o romance apresente um desenvolvimento, no sentido tradicional do termo, seja dramático, do enredo (um progressivo aumento de tensão), seja psicológico, da personagem (amadurecimento e incorporação das experiências à identidade individual). Molloy não aprende, nem se modifica, a não ser pelo processo de decadência física a que se encontra submetido (a decomposição como forma de vida), para a sondagem do qual os tempos verbais que conhece não bastam:

> Minha vida, minha vida, ora falo dela como de uma coisa acabada, ora como uma brincadeira que ainda dura, e estou errado, porque ela acabou e ainda dura ao mesmo tempo, mas com qual tempo de verbo se pode exprimir isto? Relógio a que o relojoeiro antes de morrer dá corda e enterra (*Molloy*, p. 33)[13].

---

[13] As narrativas *outre tombe* não são incomuns em Beckett (exemplo claro é o de um dos contos que estão na origem da trilogia, "Le Calmant", em que o narrador relembra acontecimentos do mundo dos vivos, já muito distante),

Isto não significa que nada lhe aconteça. Molloy narra fatos, encontros e conflitos que convidam o leitor a aguardar desdobramentos, às vezes, graves desdobramentos, que não vêm. É o caso dos percalços de sua existência lúmpen (interrogatórios na polícia, convivência com assistentes sociais e outras criaturas da rua), de seu interlúdio amoroso com a dona de um cachorro que, na travessia da cidade, atropela com a bicicleta e mata, ou ainda do assassinato de um mendigo pelo protagonista. Beckett frustra esta expectativa. O romance se desenrola sob o signo do *non sequitur*, não como uma adesão ao absurdo de um surrealismo maneirista, em busca de efeitos, mas como a demonstração da inadequação de uma forma à necessidade narrativa de uma personagem incapaz de encontrar sentido imanente no mundo ou de impregná-lo de um sentido subjetivo, faces do mesmo vazio que esta narrativa busca apreender e descrever. A suspensão das conseqüências dos acontecimentos fica clara quando se compara o tratamento ligeiro que Molloy dispensa às lembranças dos episódios na convivência com Lousse, a dona do cachorro, com a contrastante elucubração em torno das pedras de chupar, elaboradíssima descrição de um método trabalhoso de alimentar um tique (*tour de force* que lembra as voltas de Italo Svevo em torno do cigarro, ponto de partida para a crise na *Consciência de Zeno*), descartado depois de bem sucedido o esforço.

Em espelho à insubordinação de começo, meio e fim, que subverte internamente a estrutura do romance, o eixo temporal subjetivo confunde-se na perspectiva da personagem central. Não há aprendizado propriamente dito no universo emocional de Molloy, as experiências não se acumulam servindo de parâmetro para a avaliação do futuro e passado e para a definição da ação presente. Fatos são submetidos a uma consciência compulsiva, trituradora e analítica, mas desprovida de projetos, que não o de descansar. Dominam a ataraxia, a acídia, o desejo do fim e do silêncio, da simetria dos mortos, inalcançável. A individualidade de Molloy é composta de uma colcha de retalhos de experiências: estranha, pouco familiar, desconjuntada. Só não se desintegra e passa a ser uma contradição nos termos (uma individualidade dividida) porque todas as partes foram passadas na mesma máquina cartesiana de dissecar causas e motivos primeiros, aqui convertida em máquina de narrar. Herdeira da tradição da dúvida sistemática e da introspecção inquiridora, talvez o paradoxo mais apropriado para descrever esta consciência seja a de uma identidade quase abstrata, marcada pela persistência de uma visão de mundo e capacidade analítica aguçada, cristalizada no mais instintivo e simples, o fisiológico, consubstanciado na decadência física (o centauro cartesiano).

A concha solipsista oferece uma fuga impossível, já que o meio de alcançá-la são as palavras, a linguagem desgastada aprendida no convívio malogrado com os demais homens, incapaz de levar ao diálogo, insuficiente para a elaboração de um discurso solitário reconfortante, construído sobre fundamentos estáveis. Da mesma forma, a impossibilidade de relacionamento humano, a incompreensão mútua que leva à violência nos contatos pessoais fazem com que Molloy seja um prisioneiro de si mesmo. Se os seus projetos individuais não levam à nada, poder-se-ia esperar, dentro do horizonte de expectativas produzido pela forma romance, que os contatos humanos mexessem com o destino da personagem, esperar que, submetido a pressões exteriores, Molloy agisse ou reagisse, se modificasse. Isto não acontece. As poucas vezes em que Molloy não busca refúgio no silêncio – a ordem perfeita em que os desejos não se manifestam, nem colidem com os alheios, necessariamente incompatíveis e diversos –, nem recusa peremptoriamente o contato com o outro, o resultado é pífio.

Ressalte-se mais uma vez: sua identidade não se compõem de um conjunto de memórias afetivas que possam ser compartilhadas ou trocadas com outros, criando ou reforçando vínculos. Como Beckett, Molloy constata a irredutibilidade dos mundos interiores,

---

mas o processo a que Molloy se refere diz respeito à morte em vida, à rotina esvaziada, que toma conta da protagonista de *Mal Vu, Mal Dit*, ou dos diálogos no abrigo das personagens de *Fin de Partie*.

cada um falando sua própria língua e fechado em si. Lousse quer um substituto para o cachorro; a mãe, senil e decrépita, busca no filho a memória da juventude e toma-o por quem não é, seu próprio pai; o filho, Molloy, quer da mãe apenas o dinheiro. A comunicação é um processo em que o outro é tomado como mais um objeto no mundo, um meio que se utiliza para determinados fins, lamentavelmente móvel e rebelde, com uma vontade própria incompreensível.

Em busca de um arremedo de comunicação com a mãe, Molloy desenvolve um processo peculiar que envolve considerável dose de brutalidade e dose ainda maior de confusão, destino inelutável de qualquer tentativa de estabelecer alguma proximidade humana e concordância entre mundos interiores de fronteiras movediças. Nos encontros que, na memória de Molloy, se combinam numa lembrança mais ou menos única, a distinção entre ambos, mãe e filho, é frágil: todos dois já alcançaram avançado estágio de decrepitude e não hesitam em enxergar no outro a projeção de seus fantasmas e desejos. A fragilidade dos contornos individuais reforça a semelhança que a abertura do romance adianta (o destino reserva-lhe o papel de substituto da mãe em seu quarto) e que se reforça na segunda parte do romance.

As memórias de Molloy sobre a mãe nada têm de sentimentais. Muito ao contrário, as únicas evocações com um toque elegíaco são as de seus pertences, curiosamente inúteis (a buzina de uma bicicleta sem a própria, por exemplo) e inexplicáveis em seu valor afetivo. A afetividade de Molloy nunca se transmite aos seus contatos humanos. Sua prosa ironiza o sentimentalismo convencional da literatura, denuncia a falácia patética e o engodo romântico, como se nota pelas passagens em que parodia ou critica diretamente a sorte literária que coube à lua, satélite carregando o fardo imposto da sublimação.

Inválida e surda, a mãe de Molloy só pode ser atingida pelo equivalente físico das palavras encontrado pelo filho – os murros no crânio, que, em doses diversas, corresponderiam aos rudimentos necessários à boa comunicação. Como o protagonista de Watt já havia experimentado, Molloy confirma a inadequação entre nomes e coisas. O código criado para estabelecer as diferenças entre "não", "sim", "não sei", "dinheiro" e "adeus", malogra ante a incapacidade da mãe de separar 2 de 5 socos, por exemplo. Trata-se de uma denúncia da arbitrariedade dos signos, que nem mesmo a arte, ao contrário do que quer a falácia cratiliana, seria capaz de reverter. Experimentar signos diversos para as mesmas coisas "como uma mulher experimenta chapéus", na expressão de Watt, é um exercício de vaidade, inútil e inevitável[14].

A mesma mescla de violência, incompreensão e formularidade aparece na ficção posterior, em *Comment c'est*, onde Bam e Pim, criaturas condenadas à alternância de papéis de carrasco e torturado, comunicam-se ora com murros aplicados a pontos específicos do corpo, de maneira a produzir um vocabulário idêntico a uma gradiente de dor, ora com inscrições aplicadas com firmeza à pele ou ainda, com maior requinte de sadismo e toque de grotesco, por meio de um abridor de latas introduzido no ânus. A violência verbal com que Clov responde ao Hamm incomodado com o uso que ele faz das palavras é um correspondente imediato no terreno da obra dramatúrgica[15].

---

[14] "Looking at a pot, for example, or thinking of a pot, at one of Mr. Knot's pots, of one of Mr Knott's pots, it was in vain that Watt said, Pot, pot. Well, perhaps not quite in vain, but very nearly. For it was not a pot, the more he looked, the more he reflected, the more he felt sure of that, that it was not a pot after all. It resembled a pot, it was almost a pot, but it was not a pot of which one could say Pot, pot, and be comforted", p. 81; "Watt's need of semantic succour was at times so great that he would set to trying names on things, and on himself, almost as a woman hats. Thus of a pseudo-pot he would say, after reflexion, It is a shield, or, growing bolder, It is a raven, and so on. But the pot proved as little a shield, or a raven, or any other of the things that Watt called it, as a pot. As for himself, though he could no longer call it a man, as he had used to do, with the intuition that he was perhaps, not talking nonsense, yet he could not imagine what else to call it, if not a man" (*Watt*, London, Picador, 1986, p. 83).

[15] Cf. Clov sobre as palavras Hamm (*irritado*): Ontem, que quer dizer ontem? /Clov (*violento*): Quer dizer a merda de dia que veio antes de hoje. Uso as palavras que você me ensinou. Se não significam nada para você, me ensine

Por conta desta incomunicabilidade, o mundo das pessoas é menos estimável que o mundo físico e dos objetos, também preso a um processo de decadência e entropia (corpos doentes, coisas quebradas), mas, de certa forma, mais compreensível e menos perturbador. Nele, ainda se encontra alguma persistência de identidades fixas. Daí a freqüência com que Molloy se entrega à descrição reconfortante e detalhista de resquícios de objetos já inúteis. Este fenômeno vincula-se ao nivelamento dos fatos da existência na máquina-pensante e narrativa que é a personagem central. As memórias afetivas de Molloy estão ligadas a objetos e não pessoas. Os pressupostos que guiam a sua existência não encontram eco em parte alguma que não o foro íntimo. Seu caráter quebradiço e evanescente se espelha nos objetos quebrados e perecíveis. A história do romance se repete em farsa: como Robinson Crusoe, Molloy experimenta prazer quase sexual ao contemplar os restos do naufrágio de uma civilização e o inventário, a escrituração mecânica fazem a pouca graça de seus dias idênticos[16].

Se, internamente à narrativa, a preocupação com a ordem da exposição dá o que pensar ao protagonista, é natural que a aparente desarrumação lógica atice a curiosidade do leitor, sobre o qual seu efeito é intenso. A preocupação desajeitada da personagem com o começo ("comecei do começo, vejam só, como um velho idiota") e sua verdadeira obsessão com o fim demonstram a impossibilidade de obedecer ao velho esquema aristotélico da representação da ação, com encadeamento lógico que alinhava começo, meio e fim. A situação inicial de Molloy é intrigante, mas o romance não vai se ocupar de preencher nossa expectativa inicial de uma série de incidentes romanescos que o tenham levado até ela. Vai antes mostrar como sua característica mais forte a dificuldade em mudar. Trata-se de uma falsa abertura *in media via*, o suspense que ela sugere é uma armadilha para o leitor, uma ilusão. Quem acompanha os passos da reconstituição do percurso do narrador vai munido de uma atenção redobrada – que o detalhismo e a precisão das descrições parecem incentivar – mas que, ao fim e ao cabo, não levam a lugar algum. Não desvendamos um grande mistério na existência da personagem nesta narrativa autobiográfica cindida em duas. Antes confirmamos a extensão da prisão de palavras que habita(m) seu(s) autor(es).

É como prisão de palavras que Paul Valéry via a prosa; a fixação de possibilidades que cada frase provoca ("a duquesa acordou as quatro da tarde"), o direcionamento da linguagem que, somado ao encadeamento de episódios na trama, produz um caráter fechado no enredo, eram vistos pelo criador de Monsieur Teste como empobrecedores, se comparados ao efeito libertador da linguagem poética. Toda existência desta duquesa, *grosso modo*, está resumida no ato inocente que trai a um só tempo hábito de classe e biografia condensada e cala um milhão de vidas paralelas possíveis.

Desta ojeriza pelas limitações decorrentes da mimese associada ao modelo realista tradicional compartilhava Beckett. Sua revolução consiste em desestabilizar as certezas de cada motivo que compõe o edifício ficcional. A ambigüidade não está apenas em um aspecto, guardado como trunfo capaz da atrair o leitor em busca da chave de um mistério (que foi feito do jornalista amante ambicioso da duquesa? teria caído na farra com seu marido cínico?), mas promove o reino da incerteza sobre todo o domínio da ficção, confinando em plurivalência e reversibilidade de significados com a linguagem poética (seria mesmo duquesa? quem garante que acordou? e o relógio não estaria quebrado ou eu, o narrador, enganado ou simplesmente mentindo?).

O efeito geral é, ao mesmo tempo, inquietante e cômico, obtido através de um equilíbrio precário entre a idéia fixa da exatidão descritiva (um narrador que se corrige a cada passo, comenta a in-

---

outras ou deixe que me cale//O que Clov não acrescenta é que, mesmo calada a voz, "ontem" continuaria zumbindo internamente.

[16] Também no teatro, *Fin de Partie* e *Happy Days* apresentam personagens que ora se torturam ora se consolam com este almoxarife da existência consubstanciada em coisas, a reificação reificada. Em *Krapp's Last Tape*, os rolos de fita magnética em que grava suas memórias, tabuletas modernas, são a encarnação do tempo petrificado do qual o amargo protagonista é prisioneiro, capaz de reviver vicariamente as experiências apenas quando transubstanciadas, neutralizadas e empobrecidas, pela intervenção da técnica.

suficiência do que narra, se esforça na minúcia dos detalhes) e a existência de gigantescas lacunas, aparentemente essenciais, na biografia da personagem, objeto final da narrativa (a mãe teria mesmo morrido? teria Molloy um filho? qual é o nome da mãe? Molloy teve uma juventude? uma profissão?).

A este respeito é eloqüente a opinião de Beckett sobre Balzac e, por extensão, sobre a onipotência manipuladora e retificadora do narrador realista:

> Ler Balzac é receber a impressão de um mundo cloroformizado. *Ele é o senhor absoluto de seu material*, pode fazer dele o que bem quiser, pode antevê-lo e calculá-lo na mínima vicissitude, pode escrever o fim do livro antes de ter terminado o primeiro parágrafo, porque transformou suas criaturas em repolhos mecânicos e pode estar seguro de que *ficarão onde quer que seja preciso ou manter-se-ão em movimento na velocidade e direção que ele escolher*. A coisa toda, do começo ao fim, acontece por força de uma maré encantada. Todos nós amamos e paparicamos Balzac, acomodamo-lo no colo e dizemos que é maravilhoso, mas por que chamar esta destilação de Euclides e Perrault *Cenas da Vida*? (Proust, pp. 106-107).

Não enfático o bastante, o comentário desdobrou-se nas seguintes observações, traçadas a propósito de uma resenha de um comentário sobre Proust:

> Uniformidade, homogeneidade, coesão, seleção, revolver o lixo em busca de verossimilhança (o armazém naturalista que Proust abominava), estes são os gostos do Professor, e eles são perturbados pela passagem da intuição e da intelecção de mãos dadas... E do fundo de sua perturbação eles imploram pela doce razoabilidade da psicologia rasa à la Balzac, pela trajetória narrativa que se assemelhe mais à respeitável parábola e menos ao registro gráfico de uma febre intermitente, e por um Tempo que, proclamando seu dia no mês e o estado do clima, flua de uma maneira ordenada[17].

---

[17] *Apud* S. Gontarski, *The Intent of Undoing in S. Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, 1985.

Daí a dificuldade de parafrasear as aventuras de Molloy ou de definir seu tema, ou temas. A narrativa se inicia com a lembrança da observação solitária de dois personagens, A e B[18], vagando pelos campos e colinas de uma paisagem que Molloy domina com os olhos, imóvel à sombra de uma pedra. O episódio serve de pretexto a uma série de reflexões da personagem sobre o ato da fabulação, com o qual sua identidade se confunde, e sobre a impossibilidade de comunicar ou, antes disto, de conhecer – impossibilidade, portanto, de que o ato que dá sentido a sua existência, o narrar, se cumpra com eficácia, colocando Molloy num impasse fundamental. Sem transição lógica aparente, o narrador passa à viagem em busca da mãe. Sua partida é digna de um Quixote moderno sem escudeiro, tão *gauche* quanto o herói de Cervantes em sua armadura está Molloy, coxo, numa bicicleta carregando as necessárias muletas. Atravessa uma paisagem que os exegetas de Beckett identificam como a Irlandesa, mas que o narrador insiste em abstrair. Se há carneiros, frangos-d'água, abatedouros, uma cidade, o mar, há também a afirmativa constante de que "a região" de Molloy é interior, maior do que os limites físicos que descreve.

Como metáfora da narrativa, o espaço de Molloy vale pela descrição do método do romance: movimentar-se de forma tortuosa para tentar seguir em frente, vencer o beco sem saída do romance moderno não mais pela narrativa linear, mas por um narrar que aparentemente descreve círculos, gira em falso. A dificuldade física do movimento de Molloy, cada vez maior, chegando ao extremo do movimento à força dos pulsos, quando ambas as pernas falham, espelha a dificuldade da narrativa. O romance é um período na vida de Molloy no sentido forte e etimológico do termo: a descrição de um intervalo de tempo, numa existência marcada por uma tônica constante e homogênea (a decadência, cada vez mais acentuada), espacializado num percurso circular, começando e terminando solitário, dentro de um quarto.

---

[18] A e C na versão inglesa.

O início do projeto é situado num tempo novamente preciso e impreciso, realista e fabuloso. Descrito pelos marcos naturais do ciclo das estações, mas situado num vago "um dia", parodia a preocupação que, estruturalmente, o romance requer na construção de um esquema temporal verossímil e convincente. As referências a processos exteriores e fatos históricos, criando uma moldura temporal consistente para as personagens e inserindo-as em um contexto histórico, são extremamente econômicas em Molloy, para não dizer inexistentes. As próprias noções de anterioridade e posterioridade são colocadas em questão, como se verá no exame da relação estrutural entre as partes. Mesmo o objeto da demanda das personagens – a mãe, para Molloy, o próprio Molloy, para Moran – encobre uma busca pela origem, incerta como o fim. Daí, a constante má consciência das personagens em relação ao tempo, seja sob a máscara da ordem narrativa, seja sob aspecto da representação da memória. Neste espírito, é chegada a hora de voltarmo-nos para o lugar (incerto) ocupado pelo relato de Moran na história de *Molloy*.

* * *

Que a temporalidade em seus múltiplos aspectos (lingüístico, dos tempos verbais empregados no discurso dos protagonistas; narratológico, na construção da relação entre o tempo da enunciação e o dos acontecimentos relatados; psicológico, na representação do mundo interior das personagens) não é ponto pacífico em Beckett, salta aos olhos já durante a leitura do relato que abre o romance. Como encarar a confusão de tempos estabelecida internamente a cada uma das partes e à trilogia como um todo? Sob este aspecto, tratar da temporalidade em *Molloy* implica também em atentar para a sua estrutura dupla, de narrativa dividida em duas partes. Se, por um lado, Molloy e Moran apresentam relatos circulares, aparentemente fechados em si, cada um perfazendo um ciclo completo (suspensos no que o próprio Molloy batiza de "presente mitológico"[19]), por outro lado, a justaposição promovida pela organização do romance faz com que ambos se espelhem numa simetria imperfeita, promovendo, assim, também um curto-circuito temporal que rompe com essa pseudo-auto-suficiência. Sobre a imagem de Moran, sobrepõe-se ainda a figura do leitor, ávido, como a personagem, por um conhecimento mais preciso de Molloy.

O resultado desautoriza qualquer interpretação que ainda busque respeitar a cronologia aristotélica, complicando a dutilidade da representação temporal, tradicionalmente conferida ao narrador pela distinção entre os tempos da história e da enunciação. Retrospectos e antecipações – que o narrador tradicional, senhor dos fatos passados decide como organizar, segundo sua economia própria – perdem as funções convencionais, passam a inspirar dúvidas e embaralhar a cronologia.

Tudo que aparentemente determina, situa e concretiza o espaço em que se inicia a empresa narrativa de Molloy – o quarto da mãe, sem mais – está na dependência da substância biográfica que o narrador pudesse extrair da recomposição de sua saga em busca da primitiva dona do quarto, guia de seus passos iniciais. Como as travessias empreendidas pelo herói-epônimo (do campo e da cidade) resultam menos em esclarecimento do que em multiplicação de dúvidas, pode-se dizer que o cenário inicial, (des)qualificado pelo resultado mínimo das memórias que Molloy extrai a fórceps de si, aparece com ares de terra mítica, quarto suspenso em tempo-espaço próprios.

Voltando-nos para as origens da demanda de Moran em busca de Molloy, motivo escolhido pelo narrador da segunda parte para dar início ao seu relatório, deparamo-nos com uma precisão de detalhes, ausente na narrativa de Molloy. Moran descreve minuciosamente sua casa e *entourage*. O efeito contudo é o mesmo. Em parte porque, à primeira leitura, o exórdio das memórias de Molloy nada tem de agressivo à verosimilhança – as lacunas são atribuídas pelo leitor a uma motivação compatível com a representação de uma situação real (um velho vítima de uma memória fraquejando, mas ainda capaz de esforços para aguçá-la). Sua estranheza vem da incapacidade do romance de suplementar a precariedade das informações inicialmente apresentadas. Por outro lado, a enganosa precisão de detalhes com que Moran apresenta sua posição no tabuleiro do romance, ao receber a missão de partir em busca de Molloy, também sugere um mundo reconhecível. É a narrativa que se seguirá que providencia o estranhamento.

---

[19] "Apanhei minha perna doente e a fiz passar por cima do selim. Parti. Esqueci para onde ia. Parei para refletir. Para mim é difícil refletir em movimento. Quando quero refletir em movimento, perco o equilíbrio e caio. Falo no presente. É tão fácil falar no presente quando se trata do passado. É o presente mitológico, não faça caso" (*Molloy*, p. 24).

Vejamos. Com sua religiosidade beata e hipócrita, glutão senhor do castelo em sua habitação burguesa, provido de acessórios necessários (emprego, criada, cachorro, coleção de selos, filho), Moran tem especial apego a seu jardim, em que desfruta do descanso dos justos no dia de sua predileção, um domingo. Ao ser introduzido, Moran aparenta ser um pequeno burguês como outro qualquer dos que habitam a cidade de Shit. O que subverte esta familiaridade é, justamente, o motivo que anima sua partida e a maneira com que ela lhe é comunicada: a ordem de sair em busca de Molloy. A tarefa, num só movimento, precisa e indefine sua profissão. Moran é um investigador a serviço de Youdi, contatado exclusivamente em caso de necessidade pela mediação de um mensageiro, Gaber; mais, faz parte de uma rede de investigadores e mensageiros, agentes especializados que não conhecem o patrão, nem se conhecem entre si, à exceção do um e mesmo mensageiro designado a cada investigador.

As evocações irreverentes do contexto religioso são dignas de nota e foram objeto de análise por mais de um comentador. Da mesma maneira que uma leitura teísta via na espera por Godot a expectativa por um advento, a ânsia por um Deus embutido em seu nome, adeptos da leitura alegórica de *Molloy* vêem no cenário de abertura da segunda parte do romance uma referência que vai além da mera alusão ao cenário da expulsão do Paraíso. O contexto religioso, ainda que corroído pela ironia, estaria assinalado na situação de Moran, católico, num dia específico (o domingo, consagrado à adoração divina), nas pendengas teológicas que ocupam

seu espírito desocupado (eco das questões teológicas bizantinas que *Watt* incorpora, em tributo beckettiano a Sterne), no próprio ócio em cenário ameno, o jardim, do qual ele pressente que a busca por Molloy irá aliená-lo de uma vez por todas.

Não por acaso, o seu relato põe-se em movimento ao soar da hora do Angelus (também importante para Molloy), tampouco pode-se dizer irrelevante a possível alusão a Jeová, o Grande Patrão, sob a corruptela Youdi, e ao arcanjo Gabriel, encoberto pelo nome do mensageiro, Gaber. Ainda que impossível de ser ignorada, a interpretação que se faz desta rede de alusões não é tranqüila e evidente. Entretanto, uma leitura que privilegie a chave religiosa empobrece sobremaneira o texto, em que estes signos não apenas aparecem num contexto maior de denúncia de esgotamento de fórmulas tradicionais de leitura – e impregnação de sentido – do mundo, como superpõem-se a outras matrizes simbólicas, mitológicas e literárias.

Assim, Molloy também faz referências diretas a Odisseu, como ele, um herói em busca do lar perdido, mas com o intuito de reconstruir uma vida. O interlúdio amoroso com Lousse, atraso em seu percurso em direção ao quarto da mãe, ecoa o retardamento da chegada a Ítaca do engenhoso aqueu por força das artimanhas de Circe. Além disso, as semelhanças entre algumas das posturas físicas assumidas por ele e as de Belacqua no antepurgatório dantesco tampouco são gratuitas. Sem que nenhuma destas matrizes imagéticas possa ser considerada guia de leitura preferencial, as ressonâncias mitológicas e literárias combinam-se, também na primeira parte da narrativa, com as cristãs – por exemplo, o burrinho carregando pregos e madeira avistado por Molloy alude, segundo Beckett, aos instrumentos da crucificação, ou ainda, deparando-se com o pastor, Molloy entra em sintonia com as ovelhas, mencionando o animal preso nos espinheiros na narrativa do sacrifício de Abraão[20].

---

[20] A partida de Moran com o filho também traz muitos paralelos com o sacrifício de Abraão, já que a companhia do menino é expressamente solicitada

O cenário de que parte Moran, com suas aves, abelhas e macieira, é paradisíaco porque lhe confere a segurança da marionete que conhece seu lugar no teatro do mundo (romanesco), à qual basta entregar-se aos caminhos da ação rotineira, sem questioná-la. A expulsão impõe-lhe a dúvida como sistema, destrói o escudo do hábito[21]. Em busca da neutralização deste descentramento, Moran elege responsáveis: Gaber, o patrão, o seja-quem-for-Molloy. Mas, em meio a suas incertezas, o desmentido aparece sem ser convidado, do fundo do próprio Moran, sob a forma de uma citação involuntária da profissão de fé cética de Edmund no *Lear* shakespeareano, tomando das estrelas as rédeas de seu destino malogrado. "O único responsável pela minha existência infeliz", se diz Moran, paradoxalmente incapaz de contrariar a missão imposta pelo mensageiro e apagar os fantasmas de Gaber e Youdi, projeções de sua insegurança e fontes de sua alienação:

> Sim, nos momentos de lucidez considerava-o possível. E, para nada esconder, esta lucidez atingia às vezes tamanha acuidade que eu duvidava até mesmo da existência de Gaber. E se não tivesse mergulhado de novo nas trevas teria talvez até suprimido o patrão e me considerado o único responsável por minha existência infeliz...Mas eu não era feito para a grande luz que aniquila, deram-me apenas uma pequena lâmpada e uma grande paciência, para conduzir nas sombras vazias. Eu era um sólido, entre outros sólidos (*Molloy*, pp. 105-106).

Então, bem postas as coisas, tudo que aparentemente carreia Moran em direção a uma clara oposição frente a Molloy (disposição para a vida ativa, apego a tradições e respeitabilidade burguesa, numa palavra, convencionalidade), desmorona frente às reações do investigador quando da invasão de seu domingo pelo mundo do trabalho, que tanto preza, sob forma da tarefa trazida por Gaber. Mesmo os preparativos frenéticos, macaqueando a disposição realizadora e bem integrada de um feliz membro das classes produtivas, viram fumaça se examinados de perto. Confessar-se e comungar, providenciar arranjos domésticos, maquinar planos complicados para a partida secreta, dobrar o espírito indolente e arredio do filho, que deve acompanhá-lo, tudo perde sentido em vista da postergação do que Moran sabe, mas evita enunciar, ser essencial: perguntar-se pelos motivos e, mais grave, pelo objetivo da busca. Como a espera em aberto por Godot, a busca de Moran não se sabe precisar.

Uma vez deslanchado, o processo é virtualmente sem fim, levará ao esfacelamento de sua máscara social, de bom cidadão, mesquinho, egocêntrico, bom garfo, pai tirânico e pagador de seus impostos. Apenas ao longo da demanda, as extensões destas transformações se definirão. Mas, mesmo ainda em seu território, o efeito de borrão, indefinição de contornos e limites que estas perguntas trazem ao mundo interior de Moran já é visível, por exemplo, nas considerações que tece ao redor do nome Molloy. Invólucro aparentemente vazio, mexe com acordes calados no arquivo morto de sua memória, que Moran, natureza que se acredita prática, diligentemente limpa do que não é funcional e imediatamente utilizável, cultiva orgulhoso.

Cacos de nomes aparentados, corruptelas associadas a traços diversos, incomodam-no a ponto de não mais saber se Molloy, bem como Gaber e Youdi, não poderia ser invenção de sua cabeça, em momento de rebeldia. O que está em jogo é seu próprio autocontrole, a capacidade de definir o que merece ou não consideração detida, os objetos dignos de reflexão. Fragmentos rebeldes de fatos e/ou ficção começam a organizar-se em armadas contra sua disposição de proceder arrumações periódicas no mundo interior. Os critérios de catalogação perdem sua eficácia e Moran começa a mergulhar no reino da confusão.

---

pelas ordens de Gaber e o espírito da viagem é o do sacrifício e da renúncia, do *sollst entbehren* (deves renunciar) goethiano. Cf. R. Rabinovitz, "Molloy and the Archetipal Traveller", *op. cit.*, e Ph. Solomon, *The Life after Birth – Imagery in Samuel Beckett's Trilogy*, Mississipi: Romance Monographs Inc., 1975.

[21] "The old ego dies hard. Such as it was, a minister of dullness, it was also an agent of security. When it ceases to perform that second function, when it is opposed by a phenomenon that it cannot reduce to the condition of a comfortable and familiar concept [...] it disappears" (Beckett. *Proust*, *apud* Locatelli, p. 18).

> Duas observações. O Molloy de quem me aproximava com precaução provavelmente se assemelhava de maneira apenas longínqua ao verdadeiro Molloy, aquele com quem me encontraria em breve, por montes e vales. Já misturava talvez, sem me dar conta, ao Molloy assim recuperado em mim, certos elementos do Molloy descrito por Gaber. Em suma, havia três, não quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que dele fazia, o de Gaber e aquele que, em carne e osso, me aguardava em algum lugar. Acrescentaria o de Youdi não fosse a prodigiosa exatidão de Gaber no que se relacionava a suas tarefas. Péssimo raciocínio, Porque se poderia supor com seriedade que Youdi tivesse confiado a Gaber tudo o que sabia, ou acreditava saber (a mesma coisa para Youdi) sobre seu protegido? Seguramente não. Dissera apenas o que julgara útil para a boa e rápida execução de suas ordens. Acrescentarei então um quinto Molloy, o de Youdi. Mas este quinto Molloy não deveria se confundir com o quarto, o verdadeiro, como se diz, aquele que acompanha sua sombra? Pagaria uma boa quantia para saber. Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se lhes agradar, em nosso pequeno círculo de iniciados. E não metamos também o nariz na questão de saber até que ponto estes cinco Molloys eram fixos e até que ponto eram sujeitos a flutuações. Porque Youdi tinha a particularidade de mudar de opinião com grande facilidade. E assim chegamos a três observações. Só previra duas (*Molloy*, p. 112).

Sob o signo da incerteza e do desmentido, a voz afirmativa, autoral, de Moran será, pouco a pouco, minada. Acabará por render-se à impessoalidade daquela que se autonomiza em seu interior, eco do rumor fabulatório de que Molloy é prisioneiro, igualando a situação de ambos. Figuras de pensamento centrais à trilogia e toda obra beckettiana, que tornam visível este processo, já se afirmam na passagem citada acima, exemplar quanto ao modo de narrar do eu-protagonista.

Num discurso tão apegado ao mito do silêncio, enunciado como paraíso perdido e impossível, é notável a propensão às explosões verborrágicas, à logorréia que o narrador confessa ser impotente em estancar. As observações e registros se autonomizam, brotando indiferentes aos esforços do narrador para ordená-los, como uma doença degenerativa fora de controle. Falar em branco, digressões sobre tudo e nada, incapazes de se fixar ao redor de algum objetivo preciso, convertem-se em segunda natureza narrativa. Exemplo claro disto são estas considerações preliminares de Moran sobre Molloy, que caminham de duas a três antes mesmo que o narrador tenha se dado conta ou tenha podido evitá-lo.

Se a tarefa de Moran é narrar, se ele o faz por encomenda, esta ordem exterior, ponto de partida arbitrário, não aparece no romance senão como projeção, substituta temporária da verdadeira compulsão enraizada na personagem: a de refletir indefinidamente sobre cada objeto de reflexão.

> A voz que escuto, não preciso mais de Gaber para me transmitir. Porque está dentro de mim e me exorta a ser até o fim este fiel servidor que sempre fui, de uma causa que não é minha, e executar com paciência meu papel até as derradeiras amarguras e extremidades, como eu queria, no tempo do meu querer, que os outros fizessem. E tudo isto no ódio ao meu patrão e no desprezo pelos seus planos. Como você pode ver trata-se de uma voz bem ambígua, nem sempre fácil de seguir em seus raciocínios e decretos. Mas no entanto a sigo, mais ou menos, sigo-a neste sentido, que a compreendo, e neste sentido que a obedeço. Creio que são raras as vozes de que se possa dizer a mesma coisa. E tenho a impressão de que a seguirei doravante, não importa o que ela me imponha. E quando ela se calar, deixando-me na dúvida e na obscuridade, aguardarei que retorne, antes de fazer qualquer coisa, mesmo que o mundo inteiro, através de suas autoridades reunidas e unânimes, me ordene isto ou aquilo, sob pena de sevícias indescritíveis. Mas esta noite, esta manhã, bebi além do normal e posso mudar de opinião amanhã (*Molloy*, pp. 128-129).

Uma das particularidades desta reflexão, que gira em falso, é o autocancelamento. A figura de estilo que prevalece é a epanortose, a retomada para reinterpretação contrária ou significativamente diferente do que se acaba de dizer. Molloy e Moran escrevem sobre a areia mais movediça que se possa conceber, continuamente tragados e devolvidos pelo terreno que procuram definir. Na passagem acima, Moran parece pressentir a condenação a que está submetido: ao seu breve descanso ("quando ela se calar"), seguir-se-á a volta ao começo ("aguardarei que ela retorne"). Mas a esta consciência, fugidia, não corresponde o alívio da tortura enunciada, porque a memória é curta e a segurança mais frágil ainda ("posso mudar de opinião amanhã"). Como Molloy, Moran não sabe de nada. O caminho para a sabedoria narrativa passa pelo esforço de admitir esta impotência como princípio:

> Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se deve dizer e sempre dizer, ou quase, aí está o que conta não perder de vista no ardor da redação (*Molloy*, p. 25).

Daí, a impaciência de Moran com a expectativa, que supõe viva em seus leitores, por uma narrativa minuciosamente motivada e encadeada. A mesma indiferenciação que acomete os acontecimentos, quando submetidos ao crivo narrativo de Molloy, contamina as aventuras que cabem a Moran relatar:

> Não tenciono narrar as diversas aventuras que nos aconteceram, a mim e a meu filho, em conjunto e em separado, antes de nossa chegada ao país de Molloy. Seria fastidioso. Mas não é o que me impede. Tudo é fastidioso nesta narrativa que me impõem. Mas eu a conduzirei da mesma maneira, até certo ponto (*Molloy*, p. 128).

Este ponto, como sabe o leitor avisado da trilogia, é o da quase coincidência com Molloy. De fato, para a ele conduzir, ou antes, para ser conduzido a ele pela narrativa, os episódios que, no caso da história de Molloy, pareciam ter sua sucessão regida pela completa arbitrariedade, o bel prazer de um narrador errante, assumem aqui certo caráter lógico, que lhes é atribuído justamente pela semelhança com o percurso de Molloy.

Que Moran se desfaça da casa estruturada se despeça do filho (filho que Molloy levanta a hipótese de, em algum momento, ter tido) e providencie uma bicicleta; atravesse a floresta, sinta dores nas pernas, cada vez mais lancinantes e paralisantes; desfaça-se da rede de obrigações implicada pelo vínculo a Gaber e Youdi; encontre-se com dois homens e acabe por matar um outro; aumente a freqüência e a amplitude das questões que se coloca e, finalmente, recolha-se a um quarto para a redação de suas memórias de viagem, sob a forma de um quase diário íntimo, tudo isto cumpre um

itinerário que se mantém relativamente preso às circunstâncias da primeira narrativa, como que em resposta a ela.

De fato, importa menos o nível diverso de comprometimento da existência assimilável à normalidade com que ambas personagens são apresentadas ao início de suas trajetórias, do que seu idêntico estado de penúria e isolamento, ao final destes percursos, coincidente com o início das duas narrativas – ou seja, menos a extensão do edifício ficcional que cada um deles habita do que a fragilidade dos fundamentos comuns sobre o qual estão edificados. Não deixa de ser curioso, no entanto, que Beckett tenha optado por abrir a narrativa com Molloy, aquele que, entre os dois, é o menos integrado à comédia social e às amenidades civilizatórias.

Desde o princípio, parece que o *nec plus ultra* da degradação do herói do romance realista já está dado, o desenlace comitrágico delineado[22]. Na macroestrutura do romance, reduplica-se a equivalência entre os atos das personagens na igualdade dos percursos de desagregação do sujeito, não importando se mais ou menos extensos. Menos do que a excepcionalidade da situação de Molloy, o efeito de disco riscado, de narrativa travada, obtido pela câmara de eco das duas partes justapostas, demonstra a tipicidade do eu que protagoniza a trilogia, seu caráter universal e concreto. O efeito da repetição, recurso estilístico dos mais importantes na obra final de Beckett, é o da demonstração de algo novo, o alcance da tragédia[23].

---

[22] Ruby Cohn criou o termo para definir o movimento geral das peças e narrativas beckettianas, que, ao contrário das tragicômicas, nas quais o curso aparentemente desastroso dos episódios se resolve em festa e casamento, compõem-se de eventos superficialmente ridículos, risíveis, que se mostram impotentes para alterar um cenário maior de desolação cinzenta. Cf. R. Cohn, *Samuel Beckett the Comic Gamut*, New Jersey, Rutgers University Press, 1962.

[23] Em seus *The Development of Samuel Beckett's Fiction*, Urbana /Chicago, University of Illinois Press, 1984 e *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, Urbana /Chicago, University of Illinois Press, 1992, apoiado em dados lexicográficos cruzados por computador, Rubin Rabinovitz aponta a repetição como o traço estilístico beckettiano por excelência, mostrando como a recorrência ao mesmo tempo estreita o vínculo entre passagens, personagens e livros (como no caso da trilogia, desindividualizando o contexto de cada protagonista) e

Este aspecto especular e abissal da ficção beckettiana foi objeto de estudos detalhados[24]. A especularidade não se restringe ao nível estrutural, mas desce a unidades menores de organização da obra. Na obra dramática, por exemplo, assume aspecto de falas reiteradas que, por vezes, trocam de bocas sem mudar de significado. Nos textos minimalistas finais, está visível na recorrência à maneira da linguagem poética de motivos, frases e palavras, submetidas a variações mínimas de sentido.

As próprias imagens acentuam esta característica. Em *Molloy*, objetos fazem as vezes de símbolos embutidos na narrativa, ilustrando esta complementaridade das duas partes. Entre tantos, é o caso do descansador de talheres, peça que mais intriga Molloy entre seus pertences, roubado durante a estadia na casa de Lousse. Os dois X interligados por um eixo central evocam tanto o jugo que obriga ambas as partes da narrativa a uma união forçada, a um casamento indissolúvel, como sugerem a forma quiástica dos atributos definidores das personagens, cujas características reaparecem com donos trocados. Também é esta uma leitura simbólica legítima do apego das personagens às rodas da bicicleta – duas, semelhantes e interligadas, provocando o comentário confuso de Moran: "sempre que há duas coisas parecidas eu me perco" (p. 152).

A segunda parte do romance, portanto, apresenta um novo protagonista que se, à primeira vista, na cena de abertura, traz uma série de marcas que o diferenciam de Molloy, acaba por ser percebido e, ao menos parcialmente, perceber-se como idêntico, de maneira imperfeita, àquele primeiro. Das características comuns a mais importante talvez seja ao imperativo da marcha, o ter de se colocar a caminho, não se sabe bem para onde, em busca de algo (Molloy, a mãe), de um objetivo impreciso. Uma busca que, falha, redunda

---

complica a questão da referencialidade de cada narrativa. O exemplo eloqüente são as três menções a ambulâncias nos romances da trilogia: todas têm relação com a chegada dos narradores ao espaço fechado do quarto, convertido em prisão de palavras, onde aguardam, decompondo-se, o fim.

[24] A. Moorjani, *Abyssal Games in Samuel Beckett's Novels*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982.

em questionamento da própria identidade, em desconhecimento da própria memória e origem.

O que, antes, constituiu a riqueza e o interesse do material que alimentou o desenvolvimento da forma romance (a diferenciação dos mundos interiores individuais, a multiplicidade de caracteres legitimamente exploráveis em sua particularidade socialmente significativa) acaba por se dissolver, sob a ação da história. A identidade subsiste apenas como concha vazia, reduzida ao menor denominador comum, simplificada e infantilizada, recriando, em nível segundo, o empobrecimento da experiência historicamente possível. Reduzida a equivalência de balanços individuais de soma zero, a identidade pessoal converte-se em homogeneidade fabricada, congenitamente defeituosa.

Partindo de uma visada pós-estruturalista, crítica da filosofia da identidade de filiação hegeliana, Thomas Trezise localiza nesta (con)fusão de *personae* a fissura fundamental da obra beckettiana, sua contribuição pessoal para a literatura agonizante de final de milênio[25]. Supondo a impossibilidade do estabelecimento de um sujeito a partir da economia da separação, advogando um Beckett de filiação filosófica próxima a Bataille, Lévinas e Blanchot, perfeitamente assimilável às formulações de Derrida sobre a subjetividade fundada na economia da diferença, Trezise sustenta que o pressuposto filosófico subjacente à prosa beckettiana é o de que não há ponto de origem, um *a priori* que constitua um núcleo atemporal e invariável da consciência subjetiva, em que o ser-para-si ontologicamente se funde e se delimite em relação ao mundo dos fenômenos. O sujeito só é posto por meio de um eterno retardamento, estabelece-se como diferença e relação, como uma não-identidade individual (*non-self-identity*) que só atinge sua parcela de invariabilidade *a posteriori*, quando confrontada com o outro.

A implicação relativista ao extremo desta postura, que impossibilita a fundação de um conceito de verdade, esfumado numa teia de relações infinitas, apaga a especificidade do vínculo beckettiano com a história do romance e com o contexto histórico de seu potencial crítico, da reformulação das categorias miméticas na ficção ocidental. Ainda assim, têm interesse as observações de Trezise no que diz respeito à constituição da temporalidade em *Molloy* e, por extensão, na própria trilogia.

---

[25] Cf. Th. Trezise, *op. cit.*

Vimos que a estrutura bipartite do romance coloca em questão a ordem das partes no livro. De fato, a indeterminação maior do relato de Molloy sugere que, a supor uma identidade entre ele e Moran, seu estágio seja um estágio posterior da evolução da personagem que parte em seu encalço na segunda parte. Moran teria partido em busca do que viria a se tornar, de um fantasma interior (Molloy). Simultaneamente, segundo Trezise, põe-se em dúvida a própria ordem dos romances na trilogia, que, na leitura corrente da crítica beckettiana e do leitor não-especialista, obedeceria a uma progressão ou regressão (marcada pelo grau de deterioração do eu-protagonista) em direção ao inferno de palavras d'*O Inominável*[26] – como, aliás, sugere a própria ordem de publicação e a posterior edição anglo-americana dos três livros sob uma mesma capa, na seqüência habitual: *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*.

Da mesma forma que Molloy só começa a se constituir enquanto personagem de fato quando interrogado pelas dúvidas de Moran, o processo se repete nos demais romances; a citação de ambos por Malone (ao lado de galeria de personagens passados da obra beckettiana) reconfigura suas identidades, o mesmo se dando quando passam a integrar o rol de fantasmas que assombram o descanso do Inominável. Também assim, seguindo o mesmo raciocínio, Trezise defende que o sentido e a posição de cada um dos romances no universo beckettiano não alcança, em momento algum, fixar-se, delimitar contornos próprios singulares. Todos e cada um deles ganhariam sua substância, movediça, apenas no terreno fluído e sempre adiado das eventuais relações com o outro, com a obra em processo, os romances por vir.

---

[26] Beckett cunhou a boutade *work in regress* para designar e demarcar seu projeto ficcional do joyceano *work in progress*.

Mesmo que concordemos com Trezise, aceitando que, a cada novo passo no percurso dos três livros, Beckett reforce a ambigüidade e amplie o alcance das dúvidas que regem o projeto como um todo, alterando a leitura que se fazia antes de cada um dos romances, talvez o que mereça destaque seja o fato de que, independentemente da diversidade de situações que domina a conclusão (?) das narrativas em si (a sobrevivência mutilada, morte em vida de Molloy/Moran, o colapso final – morte? – de Malone, coincidente com a fuga ao controle de suas narrativas, e a vida no limbo do Inominável), há uma característica comum na temporalidade que as rege: a impossibilidade da mudança, a previsibilidade da rotina, o tédio angustiado que domina seus protagonistas. De onde quer que se parta – do aparente conforto de um quarto próprio, do confinamento à cama, do corpo desmantelado – o destino, regressivo, é o mesmo, sucintamente, o esfacelamento da consciência que reluta em acabar definitivamente e sobrevive, ainda que confusa, na autopercepção.

Que Beckett tenha concordado com a edição conjunta dos três livros sugere a sua aquiescência aos pontos de contato, inúmeros, que os interligam. De forma análoga, permitiu, ao fim da década de 80, que sob o título comum de *Nohow on*, aparecessem reunidos num único volume *Company*, *Ill seen, Ill said* e *Worstward ho*. Numa obra rica em paralelismos, que esta segunda coletânea de uma tríade de narrativas fosse também batizada, por analogia com a anterior, "trilogia" pareceu à crítica o caminho natural. Em verdade, o autor nunca se satisfez muito com esta solução, deixando claro que a responsabilidade pelo termo (pelo menos na primeira trilogia) não era sua, atendendo antes a critérios de mercado e de classificação que teriam fugido seu controle. Tanto assim que Beckett se recusou a prover um título comum, quando John Calder publicou os três romances juntos pela primeira vez, admitindo apenas o subtítulo "três romances" acompanhando os títulos originais.

Em seu estudo dos anos 70 sobre a ficção beckettiana, Porter Abbot[27] defende que, a partir de *Watt*, está em gestação uma nova modalidade de representação imitativa em Beckett, que em *Molloy* assume a forma de um esvaziamento da fórmula narrativa do relato. Por imitativa, entenda-se uma forma que imite em suas estratégias narrativas o significado último de seu material – no caso beckettiano, a falência nas tentativas de conhecer o mundo, atribuir-lhe sentido e a confusão resultantes. Trata-se de uma concepção isomórfica da obra de arte, que encontra apoio em textos chave na explicitação das opções estéticas beckettianas (cf. carta a Axel Kaun); a desarrumação estrutural aparente da narrativa surge em resposta à necessidade de encontrar uma nova forma que acomode o caos.

A contaminação dos fatos pela imaginação, irmanando os relatos de Molloy e Moran seria um primeiro estágio da denúncia do esgotamento de um modelo narrativo, que colocaria face a face um sujeito movido pela necessidade de conhecer e interpretar o mundo, e um universo que se prestaria a objeto desta odisséia cognitiva. Da instabilidade dos relatos de ambos personagens que, como meta, estabelecem o desejo de ater-se ao fatual, ao terreno da rememoração descritiva do objeto, Abbot depreende a demonstração cabal de que não há mais como negligenciar sua rebeldia, uma crescente incognoscibilidade contrária aos mandamentos da boa ficção realista.

O segundo, presente em *Malone Morre*, caracterizar-se-ia pela impossibilidade de manter-se adstrito ao pólo oposto: Malone não logra fixar-se no terreno que escolhe, o da imaginação pura, e termina por contaminar seus relatos fictícios com lembranças mal disfarçadas, com os fatos de sua existência mutilada. Para Porter Abbot, apesar de parte de um projeto comum, cabe ao crítico atentar para a diversidade dos pontos de ataque à convenção, no primeiro caso, voltada para o caráter traiçoeiro do objeto, no segundo, para a pouca confiabilidade do sujeito como refúgio inexpugnável

---

[27] H. P. Abbot, *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1973.

– constantemente chamado para fora si, para o confronto com o mundo, invadido pelo caos, sua fantasia é um trunfo imperfeito para a defesa de sua integridade.

Neste contexto, cabe ressaltar uma diferença significativa entre os textos de *Molloy* em francês e inglês. O primitivo original traz, numa das freqüentes passagens em que o narrador explicita seu plano narrativo, a seguinte observação: "terminar o que venho falando, depois mais uma vez, depois o silêncio". Na tradução para o inglês, Beckett alterou a redação para "terminar o que venho falando, depois mais uma vez, a penúltima, depois mais uma ainda, depois o silêncio". Como apontam diversos comentadores, entre os quais Porter Abbot e Trezise, o trecho traz a evidência de que, primitivamente, a trilogia teria sido concebida como um projeto em apenas duas etapas, sem que *O Inominável* estivesse no horizonte de seu criador num primeiro momento[28].

Assim, a abordagem crítica tradicional que vê na trilogia uma progressiva desestruturação das formas narrativas tradicionais, um descenso como prefere chamar Abbot, estaria partindo de uma premissa equivocada, a de que os três volumes empregariam os mesmos recursos em níveis diversos, e cada vez mais agudos, de radicalidade. Os pontos de ataque não seriam os mesmos, o que estaria referendado pela relutância com que Beckett aceitou o termo trilogia, criação editorial rejeitada num primeiro momento e só assumida com restrições face à generalização do emprego do termo pela crítica.

Porter Abbot parece, até certo ponto, prisioneiro do impasse denunciado pela própria narrativa como o desafio a ser vencido. A ficção beckettiana nasce da insatisfação com a escolha forçada, que assume a forma de dilema insolúvel, entre dois reinos estanques: o domínio dos fatos, o campo da ficção. A questão novamente é a de encontrar uma relação mais adequada entre coisa representada e representação tal como formulada nos diálogos com Duthuit[29].

---

[28] Cf. H. P. Abbot, *op. cit.*

[29] Ver "Anexos".

Como define um texto tardio de Beckett, da chamada segunda trilogia, a diferença entre a mentira, a forja, a ficção e aquele outro, indefinível, o "*counterpoison*" (cf. *Ill Seen, Ill Said*, versão em inglês de *Mal Vu Mal Dit*, 1981) que tomamos pelo real, pelo fato, deve ser examinada com cuidado; a este exame procedem os heróis narradores da trilogia, sempre a caminho, sem precisar o destino e o resultado desta busca.

4

Partindo em Busca de *Fin de Partie*

Após a conclusão dos *Textes pour Rien*, mais precisamente em 1954, confrontado com um impasse em sua obra ficcional, Beckett decidiu-se por retomar a forma dramática, retrabalhando um esboço abandonado do que viria a ser *Fin de Partie* – seis anos depois de concluída *En Attendant Godot*, três anos depois de sua estréia. Originalmente concebido em um ato, dividido em dois no processo de elaboração, o dueto agonístico entre X. (depois Hamm) e F. (ou Factótum, depois Clov) pareceu ao autor uma "girafa de três pernas". Beckett não tinha certeza, então, se faltava-lhe mais uma perna ou se a solução seria amputar-lhe outra, para consertar o que lhe parecia um desequilíbrio estrutural. Tendo revisto profundamente o texto ao longo de 1955, foi apenas na metade de 1956 que concluiu a peça como a conhecemos hoje, novamente reduzida a um único ato e com o acréscimo de mais duas personagens (Nagg e Nell). A tradução para o inglês, *Endgame*, veio cerca de uma ano depois.

A estréia deu-se em Londres, em francês, sob a direção de Roger Blin, que fizera de *Godot* um sucesso, sem que isto tivesse garantido recursos para uma encenação parisiense. A recepção da nova peça foi muito mais fria, resposta até certo ponto esperável para um texto que Beckett considerava "bastante difícil e elíptico, dependendo fundamentalmente do seu poder de arranhar, mais 'desumano' que *Godot*".

Como no romance intermediário da trilogia que conduziu Beckett a um primeiro impasse na sua produção ficcional, *Malone Morre* (escrito em 1948, publicado em 1951), pretexto para a elaboração de *Godot*, as personagens de *Fin de Partie* estão às voltas com a tarefa de morrer, acabar de existir. O cenário é um interior cinzento, austero, batizado de abrigo, em que seus quatro habitantes vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada, últimos resquícios de uma natureza que se esgota. A proximidade do fim está não apenas na escassez de meios – tudo na peça (remédios, provisões, bicicletas) está se acabando – mas também na decrepitude física dos personagens (um cego paralítico, um coxo, dois mutilados) e na rotina vazia que custa a preencher o tempo da espera, completamente desprovido de esperança.

O girar em falso do relógio, negação da novidade e da mudança, sugere um processo de entropia, uma decadência irreversível e irremediável, que as personagens, dolorosamente conscientes, tentam enganar, apegando-se a rituais e hábitos cuja única finalidade é matar o tempo. A própria estrutura dramática da peça, circular, eivada de paralelismos, começando e terminando com solilóquios, sugere a assimilação do tema à forma. Quando o ciclo se cumpre, Hamm deixa entrever que, no dia seguinte, as mesmas velhas perguntas e velhas respostas estarão a torturar aquelas mesmas personagens. Entusiasmo fingido, relações humanas ensaiadas, raivas de mentira servem às tentativas, desesperadas, de dar sentido a um mundo desprovido de significado.

Numa das encenações dirigidas por ele próprio, Beckett dividiu a peça em dezesseis seções, para efeito dos ensaios, partes que demonstram com clareza a lógica musical e rigorosa que orientou a construção do texto. São elas as seguintes: 1) a pantomima de Clov e seu primeiro monólogo; 2) despertar de Hamm, seu primeiro monólogo, diálogo com Clov; 3) o diálogo Nagg-Nell; 4) diálogo exasperado Hamm-Clov, volta na sala, até "Se eu pudesse matá-lo..."; 5) jogo de cena de Clov com a escada e a luneta; 6) o questionário de Hamm a Clov até episódio da pulga; 7) diálogo de Hamm-Clov a partir do espelhamento de sua situação no cachorro

de brinquedo; 8) revolta de Clov, começando com a história do louco de Hamm, controlada pela cena do despertador; 9) a história do miserável contada por Hamm; 10) a reza, concluindo a cena da maldição de Nagg; 11) a peça dentro da peça e a continuação na história de Hamm; 12) a segunda volta pela sala; 13) diálogo de Hamm-Clov, antecipando a 14) "encenação" do papel de solitário arrependido por Hamm; 15) a emancipação de Clov, que se encerra com seu monólogo e menção de sair; e 16) o monólogo final de Hamm[1].

A relação entre Hamm e Clov é a de opressor e oprimido, uma dependência recíproca fundada em amor e ódio e em diálogos sadomasoquistas como que encenados por um par de canastrões[2]. Do espectador atento, chama a atenção a retomada de certas falas e motivos, que trocam de boca, mas não de sentido ("Vou deixá-lo"; "Não há mais [bicicletas], [caramelos], [calmante]", "Estamos progredindo"[3]). A simetria entre as situações não é gratuita – Hamm pede um beijo a Clov, Nagg e Nell tentam se beijar; Nagg amaldiçoa Hamm, Hamm prevê um fim triste e solitário para Clov etc. Sublinha o que há de comum, mas incomunicável, nas experiências das quatro personagens: o vazio, a solidão, a vontade de acabar. O gancho dramático da peça (a ameaça de partida de Clov) não se resolve, permanecendo em suspenso no quadro final, em que, vestido de maneira desconjuntada, pronto para a chuva e para o sol, Clov imobiliza-se, sem concretizar a sonhada fuga.

---

[1] Sobre a divisão estrutural de *Fin* segundo o autor, consultar *Samuel Beckett inszeniert das Endspiel*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967 e S. Gontarski (ed.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Endgame*, London, Faber, 1992.

[2] Ainda que não se possa atribuir aos nomes uma chave alegórica para a compreensão da peça, é interessante notar que em Hamm – personagem que, volta e meia, ameaça a ilusão dramática, aludindo a sua participação num jogo-representação ficcional – há referências, indiretas e paradoxais, tanto a Hamlet o grande papel do teatro inglês, quanto ao *ham actor* (em inglês, o canastrão). Hamm lembra ainda o filho de Noé, um dos sobreviventes solitários a partir do qual a humanidade deveria se recompor. A ligação indissolúvel entre Hamm e Clov ecoa os inseparáveis *ham* (presunto) e *cloves* (os cravos que o temperam). Por fim, Nagg, Nell e Clov evocam, em línguas diversas, os "pregos" (*Nagel*, em alemão; *nail*, em inglês; *clou*, em francês) que o "martelo" Hamm (*hammer*, em inglês) insiste em torturar.

[3] As citações de *Fin de Partie* foram extraídas da minha tradução da peça, *Fim de Partida* (Coleção Prosa do Mundo, São Paulo, Cosac e Naify, no prelo).

Presas aos seus fantasmas individuais, que nunca coincidem (as memórias emotivas de Nagg e Nell são desencontradas; Hamm luta para se refugiar em seus sonhos ou sua história, motivo de caçoada dos pais), ainda assim as personagens dependem desesperadamente do outro, possibilidade de consolo, tentativa de se convencer de que persistem vivos. Mas o outro é refratário e inalcançável. Nell continuará ilhada em suas lembranças de Como, Nagg em sua nostalgia do amor físico, Clov em sua busca pelo silêncio da cozinha e Hamm em seus sonhos incompletos e narrativas insatisfatórias. A revelação da ficcionalidade das personagens, que a todo momento põem a nu sua condição de parte de um mundo criado, remete a circularidade do tempo do teatro, sisificamente renovado a cada dia, a cada reapresentação.

Na obra beckettiana, *Fin de Partie* talvez seja o objeto mais indicado para o estudo do processo compositivo de Beckett. As razões são várias. Passam pela centralidade do texto, fruto tardio da explosão criativa do pós-guerra, ligado a ela por afinidades formais e temáticas que se deixam apreender inclusive em seus vínculos evidentes com os rascunhos remanescentes de obras abortadas datando deste período. Têm a ver, ainda, com a copiosidade única de documentos sobre as diversas versões por meio das quais a peça foi se delineando até assumir a forma, quase definitiva, com que foi levada à cena. Por fim, há muitos registros das modificações que Beckett introduziu ao texto depois de sua estréia, insatisfeito com o que poderia ter sido sua configuração final. Este *dossier* é possível de ser montado porque Beckett trabalhou em estreita colaboração (consubstanciada em correspondência freqüente) com o diretor americano da primeira montagem de *Fin de Partie*, Alain Schneider, e, mais tarde, assumiu ele próprio a direção de pelo menos duas montagens chave da peça, mantendo diários destas experiências[4].

Fin de Partie é, portanto, um texto exemplar, representativo, que oferece ao leitor interessado no processo da escrita beckettiana a vantagem de ter tanto uma pré-história como uma pós-história bem conhecidas, capazes de demonstrar a importância e recorrência de certos temas em seu universo, salientando seu apego constante a determinadas diretrizes e procedimentos, que regem também sua relação com a prosa. Antes de passar ao confronto dos gêneros, examinando a peça em sua relação com os textos da trilogia, vale um esforço mínimo de reconstituição dos momentos essenciais de fixação do texto na forma com que estreou, percorrendo os principais estágios de sua formulação. Primeiro, as pernas da girafa, depois, seu lugar na floresta.

NO PRINCÍPIO ERA O FIM – A REESCRITA E AS VERSÕES PRELIMINARES

Como dito acima, as raízes profundas de *Fin de Partie* estão na angústia do esgotamento das possibilidades de um ciclo da obra em prosa. O mesmo já acontecera com *Godot*, escrito em 1948, após a conclusão de *Malone Morre*. Finalizados *O Inominável* e os *Textes pour rien*, Beckett voltou-se para o teatro e produziu duas pantomimas mudas, os *Acte sans paroles I* e *Acte sans paroles II*. Ora, recuando para aquém do ovo de *Fin de Partie*, é justamente num texto abandonado datado do início dos anos 1950, a *Mime du Rêveur A*, que S. Gontarski localiza a matriz primeira de vários dos textos dramáticos escritos ao longo da década (entre as quais, *Krapp's Last Tape* e *Happy Days*)[5].

---

[4] A correspondência entre Schneider e Beckett foi publicada recentemente em *No author better served*, Harvard, 1998; quanto aos cadernos-diários das montagens em que Beckett participou como diretor, depositados nos arquivos de Reading, eles foram reproduzidos em fac-símile na edição crítica da peça editada e prefaciada por S. Gontarski na série *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*.

[5] S. Gontarski, *The Intent of Undoing: Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, 1985.

Ao lado deste texto, figura igualmente um esboço dramático de dez páginas, sem título, em francês, cujo original se encontra nos arquivos da Universidade de Reading, protagonizado por um casal Ernest e Alice, outro projeto morto ainda em botão que apresenta notáveis paralelos com a situação de *Fin de Partie*. Recolhido a uma cama, Ernest tem o rosto coberto por um lenço, como Hamm, e, amarrada ao pescoço, uma garrafa de champagne que lhe serve de escarradeira. Sua rotina, associada ao esgotamento das provisões e a uma insatisfação crônica com o estado do universo exterior, consiste em ficar, auxiliado em tudo pela mulher, preso ao leito por uma engenhoca retrátil, que, todas manhãs, se abre em forma de cruz. A crueza do emprego do imaginário bíblico e cristão, bem como os vestígios de um comportamento pequeno burguês identificável no casal, separam esta peça da descendente remota.

Já a pantomima do sonhador analisada por Gontarski, guarda maior proximidade com aspectos da estruturais da peça em sua forma definitiva, ainda que não se possa, com exatidão, qualificá-la de elo perdido entre as versões que o próprio Beckett já identifica como protoversões de *Fin* e o pequeno diálogo dramático entre Ernest e Alice. Os pontos de contato são de ordem diversa. O protagonista aparece no centro do palco, numa cadeira de balanço, solitário, mas ainda dotado de mobilidade. A cena é austera, como em *Fin*, encimada por duas janelas, aqui redondas, mas com a particularidade da divisão em duas zonas de luz, uma na qual o personagem central ferra no sono, e a segunda onde se desenrola o conteúdo de suas fantasias oníricas[6]. Há, no original, a marcação de três interrupções na ação do protagonista, quando o movimento do sonhador deveria ser suspenso, sua zona do palco mergulhar na escuridão, abrindo espaço para o plano do sonho. Não se sabe se Beckett chegou a escrever esta segunda parte, que apareceria intercalada entre os momentos de vigília e, de toda maneira, não chegou até nós.

A rotina do protagonista envolve traços que, futuramente, serão indissociáveis da que caracteriza o par Hamm e Clov. Sozinho no palco, o sonhador vasculha os bolsos em busca de lentes para examinar melhor a platéia, consegue fósforos para observar detidamente uma fotografia, envolve-se num jogo cômico em que, além de atrapalhar-se com a insuficiência de duas mãos para 3 objetos, queima os dedos sucessivas vezes, esquecido do fogo. Manco, serve-se ainda de uma escada para examinar, através da janela, o estado do mundo fora do abrigo. Sequioso de sono, utiliza uma seringa para injetar o calmante que Hamm tanto reclamará; sua avidez pela droga fica marcada na afoiteza crescente com que, nos três cortes que passam do sonho para a ação, pica-se, na última delas, sentando-se sobre a seringa, que lhe fica espetada na nádega.

Na história da constituição de *Fin* como a conhecemos hoje, o próximo passo significativo dá-se no diálogo dramático entre X. (futuro Hamm) e F. (Factotum, futuro Clov), que sobreviveu em duas versões (num rascunho de seis páginas seguidas de notas, incluídas num caderno pertencente ao acervo do Trinity College, e numa versão mais desenvolvida, de 21 páginas, datilografadas em francês) que, não obstante, acabam *ex abrupto*[7]. Provavelmente, Beckett escrevia o texto tendo em mente dois atores: Roger Blin e Jean Martin, que, na estréia de *Godot*, haviam encarnado Pozzo e Lucky, respectivamente, e neste texto a ser escrito repetiriam os papéis de senhor e criado.

A personagem originalmente destinada a Blin, a do tirano, é designada X., inicial que evoca o indefinível e incognoscível. X. apresenta-se como cego e paralítico, mas, ao lado desta clara enunciação de seus pseudolimites, instabiliza as próprias afirmações: poderia estar mentindo, fingindo ou enganado. Menos seguro do que Hamm, X. exerce essa dúvida, crucial para o desenvolvimento da peça, em voz alta. Por outro lado, o Factotum é chamado por uma sucessão de nomes, Donald, Lucien, Albert e Jeannot (nome inscrito em sua colher batismal), sem que X. se decida em definitivo por qualquer um deles. O tratamento entre as personagens difere daquele assumido na versão definitiva: F. insiste em demarcar a assimetria que assinala sua relação com X. por um respeitoso *Vôtre Honneur*, *Monsieur* ou, no mínimo, *Patron*, face à recusa do senhor em aceitar que ele o trate assim, cerimoniosa e distanciadamente.

---

[6] Mais de um comentador notou a possível analogia da configuração do palco em *Fin* com a representação alegórica do interior de um crânio, com janelas no lugar de olhos, leitura associada à hipótese de que, como no caso de Moran, as demais personagens poderiam ser não mais que projeções de uma mente agonizando, a de Hamm, incapaz de se servir dos sentidos para se comunicar com o mundo exterior a não ser de forma imperfeita – as penosas escaladas de Clov até as janelas –, sofrendo para reviver as memórias distantes, que ganhariam corpo nos restos viventes que habitam os latões.

[7] Os originais e a cópias xerográficas podem ser consultados em Reading, mas estão também descritos em detalhe por Cohn e Gontarski.

O cenário já corresponde ao do abrigo definitivo de *Fin de Partie*: estão lá as janelas, ainda que descobertas, a cozinha implícita fora do palco e X. na cadeira de rodas, colocada no centro. A grande ausência são os latões, que, como as personagens dos pais do protagonista, aparecerão apenas nas versões posteriores. Do ponto de vista do processo compositivo beckettiano, chama nossa atenção a abundância de referências que localizam a ação geográfica e historicamente, ainda que o contato efetivo das personagens com o exterior seja praticamente nenhum, como na peça em sua forma acabada. Mesmo que, em essência, trate-se do mesmo cenário, persiste ainda certa riqueza de detalhes, reforçando a idéia dos resquícios de uma elegância em ruínas, como quer R. Cohn, visível, por exemplo, na menção a uma grande *bay window*, ausente da versão final, em que o despojamento é o traço marcante.

Infere-se a partir das falas de X. e F. que Beckett situa a ação na Picardia, uma região particularmente afetada pela Primeira Guerra, terra devastada entre 1914-1918. Note-se que foi justamente nesta parte do norte da França (na Picardia e nas terras normandas), que Beckett reencontrou o continente destruído, ao retornar com a Cruz Vermelha irlandesa, servindo como motorista e almoxarife de um hospital, em 1945[8]. Em *Fin de Partie*, só sobreviverão vestígios desta situação precisa, sob a forma de menção às praias e às falésias, referência econômica à topografia picarda, e à cidade de Sedan, palco das sangrentas derrotas de Napoleão III e também marcada, portanto, pelo contexto bélico e sombrio. Na versão final, as lembranças nostálgicas de Nagg e Nell, mescladas ao acidente em que ambos perdem as pernas, passam-se lá.

Os objetos que constituem o reduzido aparato cênico não coincidem integralmente com aqueles que figuram no texto levado ao palco pela primeira vez, mas já se acumulam num acervo bastante próximo daquele. Para chamar F., X. serve-se de um pequeno tambor, cuja baqueta fica amarrada à cadeira. Dispõe de uma seringa (a mesma que aparecia na *Mime du Rêveur A*), agora sem uso, já que a droga, qualquer droga, está em falta, de uma colher batismal e de uma Bíblia. Da Bíblia, cuja importância estrutural aqui é decisiva sobreviverão em *Fin de Partie* apenas menções veladas e mínimas, abarcando um contexto mítico-cristão difuso, particularmente calcado na figura de Noé, no mito do dilúvio e nos rudimentos da Paixão de Cristo. Neste texto preliminar, X. parece ainda buscar, meio a contragosto e desacreditando de antemão, algum consolo numa possível conversão à crença religiosa. A decepção se cristaliza em antireligiosidade, tema a ser mais desenvolvido nas versões finais.

Como as rubricas e instruções para os atores quase inexistem, restringindo-se às indicações de entradas e saídas de F., das tentativas vãs de X. de mover a cadeira, dos toques de tambor e dos momentos de silêncio, chega-se à conclusão de que os diálogos e a ação precederam as imagens na concepção da peça. No cotejo de versões, interessa sobremaneira notar como determinados motivos, encadeados em episódios, tratados extensivamente nestas primeiras versões, encolhem e concentram-se na peça acabada, convertendo-se em imagens sutis ou referências simbólicas que se somam a outras, elementos que se combinam num quadro total, complicando a questão da referencialidade, da historicidade e da semântica na peça. Não seria descabido buscar entender este processo à luz do que acontece na gênese da pintura abstrata de Mondrian, em que a natureza morta, pretexto para o estudo da materialidade das linhas ortogonais, das superfícies e da interação das zonas de cores primárias, está na origem do que mais tarde se convencionou chamar de não-figurativo[9].

---

[8] Todas três biografias de Beckett, a pioneira de Deirdre Bair, as recentes de James Knowlson e Anthony Cronin tratam da breve passagem do autor pela Cruz Vermelha no pós-Guerra, pretexto também dos poemas *Saint-Lô* e *Mort de A.D.*

A espera vazia pelo fim, os diálogos agudos, sem objetivo claro, lembram *Godot* e antecipam o pingue-pongue verbal de *Fin*. F. recusa-se a matar X. porque o ama, como confessa, enojado. São estes diálogos que, já nesta versão, anunciam as carências psicológicas persistentes do futuro Hamm, como a lamentada incapacidade para o afeto ou a tendência pela transfiguração sublimada da própria biografia por meio do sonho e, mais importante, de histórias inventadas, para as quais necessita, desesperadamente, de público. A mãe, que mais tarde ganhará autonomia de personagem com vida (ou o que dela pode restar, num ser mutilado e confinado a um barril) independente, aparece antes como protagonista das lembranças, possivelmente imaginárias, que X. guarda de um acidente terrível. Nesta fantasia, o acidente resulta na invalidez e morte da mãe, milagrosamente remediadas pelo narrador, que ordena a F. que a traga a sua presença. Segue-se uma entrada de F., travestido. Na breve conversa com a "mãe" de araque, X. não consegue produzir a ternura artificialmente perseguida e, desgostoso, pede a F. que leve dali toda aquela "putrefação". O fim abrupto do original, que sucede a menção de um certo caso Bom[10], associado a uma morte por

---

[9] O caso limite de Mondrian, como o de Beckett, suscita a problematização de distinções correntes na crítica da arte contemporânea, questionando o par conceitual figurativo e não-figurativo, da mesma maneira que o material narrativo de Beckett chama nossa atenção para uma simplificação demasiado estreita na distinção vida-arte, conteúdo expressivo e forma, em seu sentido convencional. Cf. R. Kudielka, "Abstração como Antítese: O Sentido da Contraposição na Pintura de Mondrian e Pollock", *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 51, 15-35, julho 1998.

[10] Os nomes monossilábicos, elementares, são muito característicos do uni-

falta de água (possivelmente desenvolvida, depois, no caso da Mãe Pegg), sinaliza certa indefinição do foco ainda evidente nesta versão.

Em resumo, esta versão preliminar já apresenta, na expressão de Ruby Cohn[11], os fios, mas não a trama, de *Fin de Partie*. Nela, X. medita solitário, relaciona-se no modelo mestre-escravo com F., prolonga suas palavras em ato servindo-se dos gestos combalidos do criado, alude ao tema da representação, participa da mascarada com a mãe travestida. O espaço físico, mesmo que sobredeterminado em relação às configurações posteriores, já é essencialmente o final, tomado por um clima de colapso, doença e desastre[12]. Os vínculos de amor e ódio já estão delineados e a importância da narração já é central neste esboço de peça. Ambas personagens dão-se conta de serem os últimos remanescentes do gênero humano, X. queixa-se de solidão e F. prepara-se para partir: o eixo central estava definido.

A próxima estação a caminho do *Fin*, essencial para a compreensão do processo composicional beckettiano e do sentido de suas intervenções no texto em andamento, está no desdobramento provisório da peça em dois atos, bem caracterizado já nos primeiros dos vários originais sob a guarda da Universidade de Ohio[13].

---

verso beckettiano e, neste caso, quase idênticos aos que viriam a ser empregados em *Comment C'est* (1961) e na miniatura dramática *What Where*, 1984.

[11] R. Cohn, "The play that was rewritten", *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, Princeton Universtity Press, 1980, pp. 173-186.

[12] "Fora daqui é a morte". Em *Fin de Partie*, o cenário em que se desenrola a ação é de completa desolação, de uma terra desabitada, talvez aniquilada por uma catástrofe de dimensões cósmicas. O espaço cinzento que as personagens ocupam é referido como um abrigo e a atmosfera do ambiente exterior, visível pelas janelas que encimam os dois lados da sala, é resumida por Clov como "cadavérica". As revisões do texto da peça, escrita quando a memória da guerra era muito recente e a ameaça de uma aniquilação do planeta por uma hecatombe nuclear bastante presente, corrigiram-no na direção da sugestão de um desastre enganosamente mais vago, quase mítico (os ecos do dilúvio bíblico apontam nesta direção). Temperado pelo humor sombrio, ácido, que pontua a convivência forçada das personagens, o impacto do sofrimento apenas aparentemente inespecífico, que toma conta das personagens, alimenta-se destas referências e substância históricas encobertas.

[13] Gontarski dá o elenco dos textos disponíveis em *The Intent of undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, *op. cit.*

Como já acontecera com *Molloy* e mesmo com *Godot*, o mecanismo da repetição com variações mínimas, a elaboração de uma simetria imperfeita permitiram a Beckett sublinhar dois temas essenciais à peça, contrapontisticamente combinados, quais sejam, o tema da representação e o motivo do fim. O tema da representação, presente desde as cenas de travestimento nos primeiros rascunhos, percorrerá a peça em sua forma final desde a primeira fala de Hamm, acompanhada pelo gesto de levantar o lenço e descobrir o rosto. "Minha...(*bocejos*)...vez. (*Pausa*) De jogar." Beckett comparou *Fin* a uma partida de xadrez, em que o rei, Hamm, está em permanente ameaça de xeque, os barris, assemelham-se a torres, Clov é um cavalo, que se move lateralmente, esquivando-se. Tanto em francês como em inglês, há uma referência ambígua ao jogo e à representação (*play*, *jouer*) que se perde no português "jogar". A descrição de seu sofrimento como "sublime", ainda que irônica, vincula Hamm aos heróis de tragédia, ligação reforçada pelo seu nome, que parece abreviar Hamlet, e pelas citações truncadas de Ricardo III e Prospero.

Em *Eleuthéria*, primeira tentativa beckettiana de escrever teatro, renegada pelo autor e publicada apenas postumamente, o recurso à exibição dos bastidores da ilusão teatral era ainda mais intenso. Lembrava Pirandello, nas intervenções diretas de atores representando o "Crítico" ou o "Espectador", por exemplo, interferindo no andamento da trama. Na versão final de *Fin de Partie*, menos brutais, atenuadas em sua capacidade de choque, elas sobreviveram sob a forma de falas que se referem diretamente à ficcionalidade da situação, perturbando a ilusão dramática, como a que surge pela boca de Hamm, dirigindo seu olhar para a platéia: "Isso está esquentando [...] Vejo...uma multidão...delirando de alegria. (*Pausa*) Isso que eu chamo de lentes de aumento".

Mesmo o gosto do protagonista pela rotina verbal alude às constantes reapresentações do mesmo espetáculo que fazem o dia-a-dia do teatro; desmascarando a sua condição de personagem, presa a um texto estabelecido, confinada por falas que se repetirão, Hamm denuncia a ficcionalidade do jogo/peça de que faz parte, em cujo tabuleiro é peça nas mãos do autor: "Ah, velhas perguntas, velhas respostas, não há nada como elas." ou ainda "Hamm: (*abatido*) Então é um dia como os outros. / Clov: "Enquanto durar. (*Pausa*). A vida toda as mesmas tolices." Hamm serve-se ainda de termos técnicos da órbita do teatro para descrever a organização de seu mundo: "Clov: Pra que eu sirvo?/ Hamm: Pra me dar as deixas." ou "Um aparte, cretino!" Também anuncia claramente a passagem de uma seção da peça à seguinte ("Estou repassando meu monólogo final"), desvendando ao público sua estrutura. Por fim, encerrando o ciclo, a peça se fecha com uma alusão visual ao jogo-representação que se aproxima do fim. As últimas palavras de Hamm se ligam ao seu primeiro gesto: lenço/cortina que sobe, lenço/cortina que cai, o "velho trapo" (*stancher* em inglês sugere também um curativo, um pano que funcione como atadura e estanque o ferimento) que continua, persiste, "fica". "Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando". Mais de uma vez Beckett sublinhou a construção rigorosa, quase musical, de *Fin de Partie*, cheia de paralelismos e contrapontos. Um dos motivos condutores da peça é a proximidade do fim, a ameaça constante da extinção total, mas que nunca se concretiza e, por isto, passa a ser aguardada como uma benção única, sonegada por um poder mais alto, indiferente aos sofrimentos das personagens. No decorrer da peça, também estarão no fim, ou acabados, os diversos objetos de desejo e atributos das personagens (a papa, o calmante, as rodas de bicicleta, os caramelos e todas as provisões, a natureza, os cabelos, os dentes etc.). Estabelecido o padrão no modelo experimental em dois atos, foi possível a Beckett preservar este pendor para o ordenamento musical dos temas e voltar à condensação do ato único.

Nas versões em dois atos, aparece pela primeira vez o desdobramento das duas personagens em dois pares. Por um lado, a dupla A e B, Aristide e Bonnet, senhor e criado, representa as mesmas rotinas diárias que serão atribuídas a Hamm e Clov, mas o servilismo de B já é suavizado em relação ao de F, dando espaço a alguma hostilidade contida, e caracterizando o estágio avançado que o jogo de mestre-escravo já atingiu neste ponto. E se na primeira das versões eles ainda não aparecem, em adendos e notas imediatamente posteriores já se faz menção a M. e P., mémé e pépé, acabando de morrer, mutilados, confinados aos latões de lixo.

Apesar da separação dos atos, estas versões já obedecem, em traços gerais, à divisão estrutural em 16 partes explicitada por Beckett por ocasião da montagem da peça no Schiller Theater de Berlim, em 1967. Incorporando elementos da *Mime du Rêveur A*, Beckett introduz uma pantomima inicial. Como seu sucessor, Hamm, A. deseja o fim, mas hesita em acabar, fazendo da peça um processo estendido à força, pela repetição de gestos, frases, pausas que não concluem os episódios. O lenço cobrindo-lhe o rosto, os bocejos demarcando seu monólogo inicial aparecem pela primeira vez.

Certo teor de indeterminação é introduzido com a supressão da referência geográfica precisa, mas os elementos de comédia de *vaudeville*, se valendo bastante do humor físico, ainda persistem, até se ampliam. A queixa sobre a rotina degenera numa canção entoada em conjunto por A e B[14]; o motivo do rato que no texto final, Clov busca exterminar, evitando assim que, a partir dele, a humanidade se reconstitua, assume a forma de um gigantesco rato mecânico que atravessa o palco no primeiro plano.

Da mesma forma, na primeiríssima versão em dois atos sobrevivente segundo a cronologia de Gontarski, o tema da morte próxima e inacessível assumiu a forma de um caixão presente no palco, que se abre para dele emergir uma cabeça, circunspecta, no momento em que A, contando sua história, menciona a proximidade do fim, caso ele não invente outros personagens. Esta cabeça macabra reaparece em outras circunstâncias da peça, quando a iminência da morte é mencionada. Na versão definitiva, este traço de absurdo (Gontarski assinala sua afinidade com Ionesco) é suprimido, subsistindo apenas sob a forma, transfigurada, de duas

---

[14] Na versão definitiva, vestígios desta canção sobrevivem sob a forma dos versos que Hamm solicita a Clov como recordação antes de sua partida; na versão em inglês, *Endgame*, até mesmo esta cançoneta abreviada é suprimida.

alusões sem mais ao desejo por e à ausência de caixões, oferecendo no lugar do bizarro divertido, o seco e soturno, abstraindo a presença cênica imediata sob a forma da representação verbal. De qualquer modo, a introdução dos latões no palco, habitados pelos pais envelhecidos e mutilados de A., ocupa mais do que bem a quota de estranheza necessária à desfamiliarização do contexto da representação, eliminando a possibilidade da interpretação através de uma moldura naturalista.

O mesmo processo ocorre com as alusões bíblicas. Nestas versões preliminares, elas estão ligadas às cenas de travestimento de B., todas cortadas na versão final, trazendo como conseqüência uma ação menos colorida, mais contínua e repetitiva, aparentemente datando dos tempos do dilúvio. Nesta versão em dois atos, para contornar o tédio de A. e a seu pedido, B. lê passagens das escrituras, mais especificamente longas genealogias, como a de Shem. As listas de patriarcas e procriadores reforçam, pelo contraste, o tema da esterilidade e do esgotamento das formas de vida. A reação de A. é edipiana, ordenando a B. que vá buscar sua mãe para ajudá-lo a gerar. Aturdido, B. procura desfazer a dúvida: não seria sua mulher?, o que dá margem a uma tirada misógina, não incomum em Beckett, incomodado com o papel feminino de perpetuar a vida, entenda-se, prolongar o sofrimento humano: "Mãe, mulher, irmã, filha, puta, para mim tanto faz. Uma fêmea. Dois peitos e uma vulva."

B. volta com uma peruca loira, seios falsos, calças compridas sob as saias, voz em falsete, apresentando-se com uma fala posteriormente atribuída a Nell: "Hora do amor, benzinho?". Segue-se um cômico triângulo amoroso, em que A e B tentam empurrar a falsa mulher de um para outro, com o agravante que B é, ele próprio, o objeto da disputa, travestido.

Aliás, é também uma cena de disfarce a responsável por uma das diferenças mais marcantes das versões em dois atos em relação à final, que voltou à forma do ato único. Enquanto que, no texto que estreou, após o monólogo final de Hamm, Clov permanece em cena, mudo, pronto para uma partida que não se sabe se acontecerá, encerrando-se a peça em suspenso, nas versões anteriores ainda em dois atos, ao se dar conta de que B. aparentemente partiu, A. é surpreendido por sua reaparição, desta vez caracterizado como menino. Assumindo uma voz infantil, B. diz-se chamar Edward, de idade e origem desconhecidas. A. pergunta-lhe então se, ao chegar, cruzou com alguém, vivo ou morto, na cozinha. O menino diz que não. Levando as mãos ao rosto, A. oferece-lhe o que comer, sugerindo que, com a aceitação de Edward como agregado, um novo ciclo se inicia.

A intervenção de Beckett, visível ao longo da substituição de versões, dá-se numa direção clara, coerente e compreensível, estabelecida precocemente pelas diretrizes de sua poética da indigência: o autor opta pela supressão de tudo que, além de indevidamente direto, é excessivo, em busca de um texto mais concentrado, ordenado por padrões capazes de incorporar o caos, em busca de uma simetria imperfeita que rasgue o véu das palavras para revelar o que por trás delas se esconde, tudo ou nada. Assim, aos cinco risos de Hamm na abertura, correspondem cinco bocejos de Clov; se Hamm tem a cadeira de rodas, Clov tem a escada; enquanto Hamm se esconde atrás de óculos escuros, Clov espicha sua vista através da luneta. Ao apito que Hamm emprega para chamá-lo, Clov responde com seu despertador. Além disto, é notável como o vocabulário vai progressivamente se restringindo, aumentando o índice de recorrência das mesmas palavras, limpas de tudo que não é faca, de tudo que não é incisivo.

Beckett desfez-se das cenas de travesti, de um cômico escrachado e, guiado por um noção de equilíbrio aguçada, eliminou também aquelas em que a crueldade física entre as personagens era mais violenta. No lugar do burlesco, do *slapstick*, introduziu anedotas, brincadeiras verbais, realizadas desajeitadamente pelas próprias personagens, dando um tom melancólico ao humor (como sentencia Nell, "nada é mais engraçado do que a infelicidade"[15]). Exemplos

---

[15] "Nada é mais engraçado que a infelicidade"; Beckett confiou ao diretor da montagem do Schiller Theater de Berlim, em 1967, que esta era, no seu

são a anedota do alfaiate incapaz de terminar as calças ou a *gag* sobre a audição e a visão, que ganham corpo nas falas de Nagg e Nell[16].

Os poucos acréscimos que fez foram para reforçar este padrão de recorrência monocórdia, característico da vida no abrigo, seja na atitude e postura física das personagens no palco, coreografada e fixada para coincidir em momentos cênicos análogos, seja através da inserção de imagens que concretizam a experiência da simultânea proximidade e dificuldade do fim em se cumprir (por exemplo, os grãos e as pilhas[17], as menções dos fenômenos e provisões que se esgotam, a consciência da representação). Esta, de

---

ponto de vista, a fala chave da peça. Anteriormente, este papel era atribuído por ele ao trocadilho cartesiano com que Hamm responde à averiguação de Clov de que Nagg sobreviveu a Nell (Hamm: "O que ele está fazendo?"/Clov: "Está chorando."/ Hamm: "Então ele está vivo."): choro, logo existo.

[16] Toda confusão de *vaudeville* que Hamm e Clov armam, seja em torno do cachorro de pano ou da escada e da luneta de Clov, é sobrevivência de uma característica fortemente presente nas primeiras versões em dois atos da peça, as *gags* quase de picadeiro. Com o desdobramento da dupla em quatro, o tema do amor é tratado de maneira grotesca pelas tentativas infrutíferas dos já envelhecidos Nagg e Nell se beijarem, entrecortadas pelas lembranças sentimentais de Nell e pela manifestação insistente dos sinais da decrepitude física em Nagg (dentes caindo, coceiras impróprias etc.). Nas versões iniciais, descontrolado, o Clov em projeto atingia o futuro Hamm com o croque, arma capaz de ferir gravemente. A supressão das cenas de excessiva violência fez com que Beckett substituísse o instrumento de agressão pelo cão de brinquedo, neutralizando seu impacto e conferindo-lhe certo aspecto de ridículo e patético.

[17] "Os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está um monte, um amontoado, o monte impossível." A passagem lenta do tempo, escoando em direção a um fim cada vez mais próximo, mas, ao mesmo tempo, ainda cruelmente distante, tortura os personagens da peça. Clov está se referindo a este processo através do paradoxo da incomensurabilidade daquilo que é finitamente mensurável com um universo infinito, tema que era caro aos filósofos pré-socráticos, entre eles Zenão de Eléia, e que Hamm retomará perto do fim da peça ("Momento sobre momento, pluf, pluf, como os grãos de milho miúdo de...(*hesita*)...daquele velho Grego, e passa-se a vida esperando que disso resulte uma vida"). A referência precisa, que Hamm não recorda, é a Eubulides de Mileto ("Um grão de milho não é um monte. Acrescente um grão e ainda não há um monte. Quando um monte começa a existir?", *apud* Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973).

fato, é a experiência fundamental, que faz com que todo texto beckettiano reate com o fio solto abandonado pelos anteriores, mesmo que se trate, aqui, de um antecedente que pertence a outro gênero, caso dos romances da trilogia. O confronto de *Fin de Partie* com passagens da trilogia, mais especificamente, da segunda parte de *Molloy* e com *Malone Morre*, pode revelar-se iluminador, de dois aspectos centrais à peça: as relações humanas destruídas e a importância da narração autoconsciente na organização do mundo beckettiano. A este cotejo passo a seguir.

AGONIA E AGONES: DUELOS VERBAIS EM *FIN DE PARTIE* E NA TRILOGIA

Para além das afinidades gerais, que a fidelidade a toda prova a um mesmo universo temático preserva tanto no teatro, como na ficção beckettiana, *Fin de Partie*, filha dileta e de parto difícil no conjunto de obra, mostra-se iluminadora do núcleo de sua produção ficcional em diversos aspectos. Como os romances da trilogia, inclui uma infinidade de alusões mitológicas (bíblicas, históricas, literárias) sem se deixar reduzir a uma interpretação alegórica restrita, alimentada por correspondências bi-unívocas entre seu enredo e apenas um destes mitos em especial. Volta-se, ainda, para o universo das relações humanas prejudicadas pela falsidade do todo, para a esterilidade da passagem do tempo e para a impossibilidade visível de ainda tentar significar em um mundo esvaziado de sentido, através de palavras desgastadas e insignificantes. Como nos romances da trilogia, este processo é acompanhado a partir do ponto de vista de uma subjetividade declinante.

O tratamento que nela se dispensa a tempo e espaço, guardado o intervalo que separa as convenções do teatro da narrativa ficcional, também traz o desconforto e a necessidade de reformulação dos critérios da tradição. A impossibilidade de progresso e mudança, salvo sob a forma cada vez mais remota e adiada do cessar da vida, da morte, faz com que a imagem tripartite da sucessão de gerações (Nagg, Hamm, Clov) apareça como caricatura soturna dos três rostos de Tiziano: a maturidade equivalendo à putrefação, sem a contraparte de uma juventude viçosa.

"Um dia você ficará cego, como eu..." A profecia sombria que Hamm faz sugere uma simetria entre os destinos de abandono e solidão, da incapacidade de comunicação que se abate sobre todas as personagens, que atinge Hamm e futuramente deverá atingir Clov. Ainda com relação à construção rigorosa da peça, esta fala ressoará, mantido exatamente o mesmo tom, na maldição também profética que Nagg fará a Hamm, quando este não cumpre a palavra sobre os caramelos[18]. Estabelece-se assim uma cadeia de gerações, em que cada uma lega a outra sua cota de miséria e sofrimento. Ainda que não afirme, a peça sugere a possibilidade de que Hamm tenha tido um filho (Clov?).

Se o motor dramático é o diálogo e as personagens apenas logram a se constituir na contraposição de vontades, no confronto e interpelação ininterruptos com outras personagens, um ponto de partida interessante para a aproximação da trilogia e de *Fin* é a situação inicial da peça, a reclusão no abrigo, que se prolonga por toda sua extensão. Ao contrário dos contatos ocasionais de Molloy com outras pessoas, malsucedidos e esparsos, narrados sempre a partir dos traços apagados que nele deixam, fugidios e parcialíssimos (em ambos os sentidos possíveis, seja de sumários, mínimos, seja de desfigurados por um interesse próprio dominante, demasiado autocentrados), *Fin* traz as cinco personagens confinadas a um mesmo espaço fechado – abrigo, refúgio, lar e inferno –, condenadas à convivência forçada, a uma sobrevida a contragosto, presas a uma rotina que se tece por tediosa troca de palavras e insultos, previsível e decepcionante em sua mesmice.

---

[18] "Espero que chegue o dia em que realmente precise que eu escute, e precise ouvir minha voz, qualquer voz. (*Pausa.*) Sim, espero viver até lá, para ouvir você me chamando, como quando era um menino, com medo, no meio da noite, e eu era sua única salvação. (*Pausa. Nagg bate na tampa do latão de Nell. Pausa.*)" A profecia que Nagg faz se cumpre no monólogo final de Hamm, que por duas vezes chama pelo pai em vão, ecoando as palavras de Cristo na cruz, enquanto Clov se prepara para abandoná-lo, deixando-o completamente sozinho.

É em Moran, duplo de Molloy, mais exatamente, em Moran na circunstância em que se encontra ao receber a incumbência de Gaber, que encontramos uma situação que se presta a analogias de interesse com a do convívio hostil encenado na peça. Como Hamm, Moran surge envolto por uma concha de hábitos, uma rotina protetora que lhe possibilita exercer sua vocação maior, tiranizar os que o cercam[19]. Com o filho e Marthe, sua criada, preserva uma relação de mestre/escravo e mantém diálogos ácidos (à diferença de Molloy, que de um possível filho e de uma remota mãe guarda apenas uma memória imprecisa). A tensão que cerca a relação de Hamm e Clov permeia também o vínculo estreito entre Moran e seus próximos mais imediatos, Marthe e o filho, cujos padrões de comportamento, mesclando revolta e fidelidade, parecem antecipar, divididos, os atributos de Clov, também ele misto de criado e filho postiço.

Na peça, a *stichomythia*, relação de complementaridade entre as falas, visceralmente interligadas, que compõem as disputas verbais entre Hamm e Clov, espacializa-se na gravitação do criado, orbitando ao redor do centro imóvel, regulador, representado pela cadeira de rodas do senhor caprichoso, Hamm[20]. A alternância de papéis, em

---

[19] Há uma distinção importante. Como para Winnie em *Happy Days*, os hábitos são um consolo e uma âncora, resposta possível a todas as inquietações que a passagem de um tempo vazio de novidades traria a Moran. Diferentemente deles, Hamm e Clov não são abençoados com a inconsciência e seu subproduto, a esperança. Sua única aspiração é o fim, o único remédio contra o tédio e o vazio sadicamente repetitivos de suas existências é a morte (que, desgraçadamente, parece remota). Deste horizonte desalentador, Moran se aproximará aos poucos, até nele mergulhar completamente.

[20] "Vou para a minha cozinha" é uma das falas mais recorrentes de Clov. Em suas anotações para as montagens que dirigiu da peça, Beckett chama a atenção para essa espacialização do conflito entre Hamm e Clov, motor dramático da peça. Clov tenta, sem sucesso, recolher-se à tranqüilidade de sua cozinha; Hamm, por sua vez, tenta mantê-lo ao seu lado, através dos diálogos. A complementaridade sadomasoquista e dualista entre as duas personagens também está expressa no fato de uma delas, Hamm, não poder enxergar, nem se mover sozinho – prisioneiro de seu mundo interior, portanto – en-

que à crueldade satisfeita e à aspereza das réplicas e tréplicas não corresponde nenhuma falsa positividade (ao contrário da relação hegeliana clássica entre explorador e explorado, da qual restam ainda vestígios no par Pozzo e Lucky), manifesta-se na instabilidade da posição de vantagem que cada um logra obter, temporária e precariamente, às custas de estocadas verbais. O mesmo se dá nos diálogos entre Moran e Marthe, disputas em que a palavra final não cabe a ninguém:

> Avisar que a sopa estava na mesa, que digo, que estava esfriando, era sempre para Marthe uma pequena vitória e uma grande satisfação. Porque habitualmente eu já estava à mesa, guardanapo no peito, esfarelando o pão, batendo nos talheres, brincando com o porta-faca, esperando ser servido, alguns minutos antes da hora marcada. Atirei-me à sopa. Onde está Jacques? disse. Encolheu os ombros. Detestável gesto de escrava. Diga-lhe que desça imediatamente, disse. Diante de mim a sopa já não fumegava. Tinha alguma vez fumegado? Ela retornou. Ele não quer descer, disse. Descansei a colher. Diga-me, Marthe, que receita é esta? Ela respondeu. Já provei? perguntei. Assegurou-me que sim. Então a minha prova já não prova nada, disse eu. Este dito de espírito me agradou tanto e ri de tal forma que comecei a soluçar. Marthe nada compreendeu e ficou a me olhar como uma estúpida. Que ele desça, disse eu enfim. Como diz? disse Marthe. Mesmo se estivesse agonizante, teria de descer, insisti. A cólera me empurrava às vezes a ligeiros desvios de linguagem. Não podia controlá-los. Parecia-me que toda linguagem é um desvio de linguagem. Naturalmente ia confessá-los. Necessitava sujar-me um pouco.
>
> [...] Marthe! vociferei. Ela apareceu. O resto, disse eu. Olhei mais atentamente pela janela. Não apenas cessara de chover, coisa que já sabia, mas a oeste umas estrias de belo vermelho cambiante ganhavam cada vez mais altura. Adivinhava-as mais do que via, através de meu bosquezinho. Uma grande alegria, sem exagero, inundou-me, diante de tanta beleza, de tan-

---

quanto Clov, apesar de combalido, faz as vezes de pernas e olhos para Hamm ("a cada um sua especialidade", como definem as próprias personagens). Nas montagens que dirigiu, Beckett alterou a marcação do ponto em que, no palco, Clov aguardava os chamados de Hamm. Passou a esperar a meio caminho entre a cadeira e a porta da cozinha, quando antes ficava ao lado daquela, numa indicação clara de sua tentativa ainda malograda de fugir ao fascínio aterrorizante, à dependência insuperável que o ligam a Hamm.

> ta promessa. Voltei-me com um suspiro porque a alegria inspiradora de tanta beleza nunca vem sozinha e vi diante de mim o que com toda a razão chamara de o resto. Isto aí é o quê? disse eu. Domingo à noite sempre comíamos um prato frio, feito com os restos das aves, frango, pato, ganso, peru e assim por diante, de sábado à noite. Sempre tive muito sucesso com meus perus, são mais interessantes do que os patos, para criar, no meu entender. Mais delicados, talvez, mas de melhor rendimento, para quem sabe lisonjeá-los, poupá-los, em suma para quem os ama e sabe ser amado por eles. É o prato do pastor, disse Marthe. Provei-o ainda na travessa. É o que você fez com o frango de ontem? indaguei. O rosto de Marthe ganhou uma expressão de triunfo. Sinal de que já esperava pela pergunta. Pensei que o senhor gostaria de comê-lo antes de partir. E quem lhe disse que eu ia partir? Dirigiu-se para a porta, sinal certo de que ia lançar um dardo. Só sabia insultar fugindo. Não sou cega, disse ela. Abriu a porta. Infelizmente, acrescentou. Fechou a porta depois de passar (*Molloy*, pp. 113-114).

Transposto para o discurso direto, o diálogo cairia como luva a Hamm e Clov. Infligir dor e humilhação pode, aparentemente, colocar o mundo em movimento, incitar a reação e a revolução de um estado de coisas mal parado, armar a revolta despertando a consciência acuada para um motim. Mas a capacidade de reação aparece aqui neutralizada por um conformismo e uma desestruturação interior, uma incapacidade de protesto que se traduzem no aspecto fisicamente mutilado das personagens. Não é impossível ver nos cotos de Nagg, ou na cegueira e paralisia de Hamm, estágios posteriores da limitação de Clov para se sentar e de sua dificuldade de locomoção. As profecias simetricamente atribuídas a Hamm e Clov lembram que o destino de todos é comum e sinistro.

Ora, o mundo que Moran descreve como sendo o de seus domínios felizes, anteriores à partida em busca de Molloy, já traz em gérmen os estigmas destas relações humanas danificadas, que atingirão seu ápice no inferno comum de *Fin*. A passagem do romance que se ocupa da partida de Moran, de sua separação deste primitivo mundo de segurança e estabilidade, traz uma concentração de diálogos incomum no livro e estes, por sua vez, têm um tom que lembra muito de perto os *agones* de Hamm e Clov. Nela, como se disse acima, a criada Marthe e o filho Jacques revezam-se no assumir de atributos que Clov concentrará na peça.

No que diz respeito à criada, as metáforas espaciais representando sua disputa não tão velada com Moran são da mesma ordem das predominantes em *Fin de Partie*. O refúgio de Marthe é a cozinha, reduto de silêncio e proteção contra as ordens contraditórias e a lógica espúria dos caprichos autoritários do patrão. Como Clov, lá ela permaneceria indefinidamente, caso isto estivesse ao seu alcance. Quando convocada, é incapaz de disfarçar seu mau humor e contrariedade, expressos nas tiradas secas e cortantes com que contesta o senhor. Por duas vezes, Moran faz referências irônicas a esta característica protetora da cozinha/refúgio que lembram, quase que textualmente, a peça (Marthe passaria lá suas horas, olhando para o fogo permanentemente aceso, como Clov gostaria de, segundo Hamm, contemplar ali sua luz morrendo).

Marthe repõe as energias de Moran, alimentando-o, da mesma maneira que Clov faz com que a chave da dispensa, sob o poder de Hamm, possa se converter em meios de sobrevida. Quando Moran resolve partir, busca disfarçar, sem muito sucesso, esta partida da criada, por razões, novamente, tortuosas e incompreensíveis; a cena da despedida que se segue à descoberta de sua viagem tem um tom de exagerada sentimentalidade, totalmente contra as expectativas e o comportamento habitual do patrão, mas provocado por sua iniciativa, prenunciando a artificialidade *gauche* do apelo que Hamm faz ao coração de Clov, antes de seu possível abandono do abrigo.

> Desci à cozinha [...] Marthe me fitava sem falar, chafurdada na cadeira de balanço. Dir-se-ia uma Parca com os fios avariados. Arrumei tudo atrás de mim e me dirigi à porta. Posso me deitar? disse ela. Esperava que eu estivesse de pé, bandeja cheia à mão, para fazer a pergunta. Saí, depositei a bandeja na cadeira ao pé da escada, retornei à cozinha. Preparou os sanduíches? disse eu. Durante aquele tempo o leite esfriava e se cobria de uma nata desagradável. Ela preparara os sanduíches. Vou me deitar, disse ela. Todos se deitavam. Você deverá se levantar em uma hora ou duas, disse eu, para passar as trancas. Cabia a ela decidir se valia a pena se deitar nestas condições. Perguntou-me por quanto tempo pretendia ficar ausente. Dava-se conta de que não partia sozinho? Provavelmente.

> Ao subir para dizer ao meu filho que devia descer, mesmo se ele nada tivesse dito, ela devia ter reparado na mochila. Não sei, disse eu. Logo depois, vendo-a tão velha, mais do que velha, envelhecendo, tão sozinha e rabugenta em seu eterno canto, Tenha calma, não será por muito tempo. E a exortei, em termos para mim calorosos, a repousar bastante durante minha ausência e a se distrair visitando as amigas e recebendo visitas. Não poupe nem chá nem açúcar, disse eu, e se por acaso você precisar de dinheiro, dirija-se ao Dr. Savory. Levei esta súbita amabilidade ao ponto de lhe apertar a mão, que ela enxugou às pressas, ao perceber minha intenção, no avental. Terminado o aperto, não larguei aquela mão vermelha e mole. Mas peguei um dedo com a ponta dos meus dedos, puxei-o em minha direção e olhei-o. Se tivesse lágrimas para verter as teria vertido então, aos borbotões, durante horas. Ela provavelmente se perguntava se eu ia fazer propostas indecorosas. Devolvi-lhe a mão, peguei os sanduíches e saí (*Molloy*, pp. 116-117).

Por outro lado, o tratamento que dispensa ao filho não difere muito das rotinas sádicas a que Hamm submete os pais ou os antigos "súditos" em suas narrativas (seus pobres, como os chama), em que, imaginariamente, confere a um *alter ego* ficcional a satisfação divinizante de dispor sobre o destino alheio. A premissa de ardilosidade matreira e de permanente conflito – em que, por razões de uma pedagogia equívoca, cabe aplicar o corretivo antes da falta (se não foi você, foi seu pai) – manifesta-se nas proibições gratuitas, no negar de favores inócuos e a seu alcance, ou ainda em ordens que convertem a dificuldade extrema de comunicação em exasperação injustificada contra a incapacidade do filho de adivinhar os desejos instáveis e ilógicos do pai.

> Dormiu bem? disse eu, quando meu filho abriu os olhos. Poderia tê-lo acordado, mas não, deixei-o despertar naturalmente. Acabou por me dizer que não se sentia bem. Meu filho respondia muitas vezes de tal modo indireto à pergunta. Onde estamos, perguntei, e qual é a aldeia mais próxima? Disse-me o nome. Eu a conhecia, já estivera lá, era um grande burgo, o acaso trabalhava para nós. Tinha até mesmo alguns conhecimentos entre os habitantes. Que dia é hoje? disse eu. Indicou o dia sem um instante de hesitação. E dizer que acabara de recobrar a consciência! Já disse que era um ás em história e geografia. Por ele é que soube que Condom é banhado pelo Baïse. Bem, disse eu, você vai logo a Hole, coisa que levará – calculei – três horas no máximo. Olhou-me com espanto. Lá, disse eu, você comprará uma bicicleta para o seu tamanho, de segunda mão. Pode gastar até cinco libras, em notas de dez xelins. É preciso um porta-bagagem bem sólido, disse eu, se não for bem sólido você o substituirá por um outro, bem sólido. Procurei ser claro. Perguntei-lhe se estava contente. Não parecia contente. Repeti as instruções e perguntei de novo se estava contente. Parecia meio espantado. Efeito talvez da grande alegria que experimentava. Talvez não acreditasse nos seus próprios ouvidos. Você pelo menos compreendeu? disse eu. Como faz bem um pouco de verdadeira conversação de vez em quando! (*Molloy*, p. 137).

A urgência e o frenesi que cercam os preparativos para a jornada em busca de Molloy, tempestade em copo d'água, torvelinho em falso, lembram a disposição definidora do ânimo de Hamm, sempre ansioso para colocar seu mundo mínimo em movimento, mas incapaz de um movimento que resulte em ação. Hamm, como Moran, caracteriza-se por uma enganadora urgência em terminar e, para tanto, em agilizar as providências para que o curso dos acontecimentos se acelere e se aproxime do fim, pressa permanentemente contraditada por uma disposição de adiar, hesitação em efetivamente dar cabo às rotinas preparatórias. Em ambos os casos, o que esta encenação de atividade frenética encobre é a convicção profunda de que o fim da ação é vazio, desprovido de finalidade ("o fim está no começo" e não traz novidade e Molloy, por outro lado, tem inquietante semelhança com aquilo que o próprio Moran já traz dentro de si, recalcado e pronto a retornar).

A predileção do filho pelo silêncio e sua postura apática equilibram a rebeldia desprovida de meios de Marthe. O tema da continuidade do ciclo da vida, central à peça, em que o temor maior é o de que ela possa se regenerar a partir de suas formas mais elementares, coloca as figuras femininas e as dos filhos em posição de idêntico destaque ao apresentado no romance, um destaque problemático e desgostoso. Ao contrário da primeira parte do romance, que concentra o tema nas experiências tardias de

Molloy com a mãe (quando, já igualados pela senilidade, apenas amaldiçoam retrospectivamente o momento de geração da vida) e na hipótese aventada, muito *en passant*, de um possível filho seu, perdido pelo mundo, a narrativa de Moran coloca a relação de pais e filhos sob a mesma lente de aumento que a examina em *Fin de Partie*[21].

> Ele deixou o abrigo e quando julguei que ele estava bastante longe saí por meu turno, com dificuldade. Ele dera mais ou menos uma vintena de passos. Assumi uma postura desenvolta [...] Chamei-o em voz alta. Voltou-se. Agitei a mão. Ele me olhou um instante, depois me voltou as costas e continuou o caminho. Gritei o nome dele. Voltou-se de novo. Uma lanterna! gritei. Uma boa lanterna! Ele não compreendia. E como poderia compreender, a vinte passos, ele que não compreendia nem a um passo! Retornou em minha direção. Fiz-lhe sinal para se afastar, gritando, Vá embora! Vá embora! Parou e me olhou, com a cabeça de lado como um papagaio, completamente desorientado, ao que parecia. Fiz sem consideração o movimento de me abaixar, para apanhar uma pedra ou um pedaço de madeira ou um torrão, qualquer projétil, e quase caí. Quebrei debaixo de minha cabeça um pedaço de ramo verde e o joguei com violência na direção dele. Deu meia-volta e partiu correndo. Havia momentos em que eu nada compreendia de meu filho (*Molloy*, pp. 140-141).

Mas este diálogo de surdos não é apenas com o mundo e com as suas criaturas. Ele é reflexo, antes de mais nada, da incapacidade de conciliar os fios desencontrados ou emaranhados que compõem a própria consciência individual. Na tentativa de tramá-los a contento, o povo de Beckett recorre, antes de mais nada, a um expediente predileto: o de contar-se histórias. Seu destaque no teatro, em *Fin de Partie* em particular, recoloca, de novo ponto de vista, o interesse da leitura conjunta do drama e da ficção beckettianas.

---

[21] Cf. P. Lawley, "Adoption in *Endgame*", em S. Connor (ed.), *Waiting for Godot and Endgame: New Casebooks*, London, MacMillan, 1992, pp. 119-127.

CONTAR E MOSTRAR: A NARRAÇÃO DRAMATIZADA EM *FIN DE PARTIE*

O elemento central na constituição precária da identidade comum dos protagonistas da trilogia talvez seja a compulsão narrativa, conscientemente dissecada e desacreditada pela consciência que a sofre e alimenta. No teatro, Hamm de *Fin de Partie* encarna de maneira paradigmática este vínculo entre proferir um discurso, ainda que mecânico e inócuo, e continuar existindo, o que, para ele, acaba por soar como uma maldição. Em Beckett, as palavras não são mais motor da ação, veículos para o cumprimento de destinos e enfrentamento de vontades. Seus textos dramáticos dissolvem os projetos em palavrório, burburinho, rumor, ordenado e simétrico sim, mas que se reconhece e se mostra inútil, pondo em cena heróis armados de uma razão tortuosa e sem finalidade.

A importância crescente dos quadros estáticos, imagens congeladas, no teatro beckettiano coincide com uma injeção de movimento naquilo que habitualmente é assente e estável no reino da ficção, compondo uma trajetória cruzada na evolução dos dois gêneros em sua obra. No que diz respeito à narrativa, a obra final caminhou em direção à dramatização, à teatralização dos processos interiores da consciência criadora, recuando para o momento anterior à sua cristalização em imagens, personagens, situações precisas no tempo e no espaço, interpretáveis simbolicamente. Isto não significa uma psicologização do processo, uma vez que o drama do texto se desenrola não nas hesitação psíquicas de uma consciência, mas no seu embate determinado com as estruturas da linguagem.

Ao mesmo tempo, o teatro foi progressivamente perdendo sua característica maior, a apresentação de destinos em movimento, corporificados na ação, em nome de uma maior atenção às imagens acabadas, de caráter quase pictórico, quadros que pedem contemplação em si, independentes do encadeamento e sucessão de episódios, descolando-se do processo para constituírem-se enquanto totalidades expressivas em si. Uma narrativa dramatizada, enovelada no moto contínuo da consciência, põe-se ao lado de um teatro imobilizado que, cada vez mais, abandona o *legato* dramático em nome do *stacatto* expressivo de quadros justapostos.

A árvore concebida por Giacometti à sombra da qual se desenrolam os dois atos de *Godot*, o cenário de mínimos elementos aliado à máxima ressonância semântica em *Fin de Partie* estão a meio caminho das peças tardias, nas quais o domínio técnico dos aparatos e artes cênicas por Beckett se demonstra total, o autor-diretor chamando a si o controle de todos os aspectos envolvidos na montagem. Foi como diretor que Beckett introduziu marcações precisas em *Fin* para enfatizar os elementos de pantomima com que a peça abre e se encerra e garantir a repetição coreográfica de determinadas atitudes e posturas, traduções visuais de significados essenciais à peça.

À fixação de imagens destacadas, suspensas de um contexto maior dado pelo enredo, conferindo atributos líricos ao teatro final de Beckett, corresponde na ficção tardia (anos 70 em diante) o desdobramento da consciência ordenadora da narrativa em instâncias que disputam, dramaticamente, a hegemonia do sujeito, cindido em fissura irônica e autoreflexiva, processo que culmina nos romances que compõem a chamada segunda trilogia. Em *Company*, por exemplo, uma voz que chega do vazio indefinido, interpela o personagem, referindo-se a ele como "você", veiculando memórias que, visivelmente, lhe pertencem. Em momento algum dá-se a fusão destes pólos na segurança de um "eu" bem estabelecido, delimitável.

Dentro deste quadro de importância crescente da narrativa no teatro beckettiano, Hamm apresenta-se como um narrador consciente de seu assunto – a crise, pessoal e cósmica, a agonia que custa a se encerrar – e das dificuldades de tratá-lo – servindo-se de uma linguagem que não mais corresponde às coisas ou ao sujeito. Trata-se de uma personagem e de um escritor, um escritor-personagem insatisfeito com o que concebe, nunca à altura de resgatar e expressar seu sofrimento, talvez por isso, enveredando pela ironia,

pelos constantes comentários sarcásticos sobre a beleza e eficácia do próprio texto[22].

Diferentemente do que acontece em Molloy ou Moran, também eles narradores mas voltados para dentro de si mesmos desde o princípio, desorientados num labirinto interior, a fabulação de Hamm parte de uma postura de segurança inicial, da manipulação tranqüila dos eixos da realidade e da ficção. É aos poucos que se abala esta impassibilidade ideal. No princípio, Hamm dá o ritmo da chegada do fim de suas histórias, cuida em calibrá-las com observações que se assemelham às marcações de tempo de um maestro, ora acelerando, ora retardando os andamentos, servindo-se, conforme o ânimo, disposição e necessidade, de formas breves e longas, abreviando uma epopéia em anedota, espichando um evento menor em história alentada[23].

Em *Fin de Partie*, esta ductilidade do material narrativo que Hamm emprega revela-se na variedade das pequenas histórias alegóricas, microparábolas ou anedotas que recriam ordenadamente lembranças dispersas – caso da história da Mãe Pegg ou da história do louco, incapaz de enxergar nada além de destruição no mundo –, condensando pontos cruciais da auto-imagem conflitiva do protagonista. Estas recordações espelham-se nas memórias dos pais sobre o acidente nas Ardenas, convertida em historieta embutida em suas falas, nas lembranças de Nagg sobre os cuidados que dedicava a Hamm ainda menino e na piada do alfaiate, espelhando a importância do narrar para a definição da identidade das personagens na peça.

---

22. "Clamaste pela escuridão, a noite escura caiu" Esteta frustrado, Hamm cita o segundo verso de um soneto de Baudelaire invocando o sofrimento ("Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. / *Tu réclamais le Soir; il descend*; le voici:"-*Recueillement*). À dor tomada pela mão, nutriz da poesia baudelaireana, Hamm opõe sua tentativa, canhestra e malsucedida, de dar um sentido a seu sofrimento pela escrita: no fim de mundo que habita, a literatura é incapaz de oferecer consolo e Baudelaire fica reduzido a citações inócuas, umas linhas interessantes, mero passatempo, "Gosto disso". Na tradução beckettiana para o inglês, a passagem foi vertida literalmente.
23. Cf. K. Morrison, *Canters and Chronicles: the use of narrative in the plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 27-42.

Com certeza, sua relevância estrutural apaga-se frente à de uma narrativa central para Hamm, que se prolonga por toda a encenação e cujo fim anuncia seu encerramento: a história sobre um tirano poderoso que hesita em oferecer ajuda a pobres coitados – um homem implorando por pão para seu filho faminto, às portas da morte. Também nela pode-se perceber resquícios de lembranças autobiográficas do protagonista. Como Winnie em *Happy Days* (1961), Hamm também se serviria da narrativa e da terceira pessoa para disfarçar as memórias e angústias pessoais.

Em paralelo com o procedimento estético definidor da nova categoria mimética que se aplica ao teatro e à narrativa beckettiana (reconstruir, desfamiliarizando, o sem sentido do mundo a partir da montagem de fragmentos construídos aparentemente segundo princípios clássicos de representação, reproduções do real em sua quase imediaticidade), Hamm retoma os motivos centrais à sua existência – o poder e o apodrecimentos das relações humanas, especialmente as familiares, a incomunicabilidade decorrente de uma linguagem inócua e desgastada – por meio de fragmentos biográficos encobertos por disfarces tênues.

A história que alimenta o dia-a-dia de Hamm, verdadeira teia de Penélope defeituosa, traz em seu centro uma figura de pai, encarnação acabada do poder, com a qual ele se identifica plenamente. Serve-lhe de anteparo para racionalizar, inocentar e lamentar sua relação falha com os pais, com o filho postiço (Hamm), em suma, com o mundo e com os homens. Os elementos centrais desta história dispõem as variáveis que integram o sonho de onipotência de Hamm e sua contraparte, o pesadelo da efetiva total impotência. Colocada em termos míticos, sua situação é revestida por simbologia cristã, de maneira a mostrar na personagem do egocêntrico tirano uma caricatura pretensiosa e acabada dos atributos divinos (a onipotência, a onipresença, a onisciência, a infinita misericórdia)[24].

---

[24] A Clov, a propósito da Mãe Pegg, Hamm confessa não saber de nada, nem nunca ter estado lá, lugar genérico onde "tudo" aconteceu. Com o pai do

Recusar o trigo, alimento de ressonância simbólica clara, aludir a sua possibilidade de salvar as vidas; parodiar o preceito central do cristianismo ("Lambam-se uns aos outros, não há remédio"); negar a ressurreição sob a forma de alimento ao menino há três dias em sono profundo (prazo em que Cristo ressuscita); tentar um pai desesperado, provocando seu instinto de autopreservação a falar mais alto do que a obrigação com o filho indefeso; tudo gira em torno do desencanto de Hamm com a vida e as relações que a perpetuam, de pais e filhos. Na lógica do senhor inclemente, prolongar a existência do menino equivale a multiplicar sofrimento inútil, alongar um erro que melhor seria tivesse sido abortado na origem: a vida, toda vida. Assim se sente ele próprio em relação aos pais ("Por que você me gerou?") e, deste ressentimento, tira a satisfação da inversão de papéis que a idade madura lhe traz, podendo passar a submetê-los às torturas que, sem a consciência, mas não isento de responsabilidade, um pai sempre traz ao filho, convocado ao mundo e imediatamente posto em seu lugar, criatura totalmente dependente e incapaz de sondar os desígnios daquele que a mantém.

Desta forma, pode-se dizer que as narrativas são para Hamm um passatempo, um meio de matar o tempo, apenas na medida em que a isto se resume o arremedo de vida que lhe é possível, um repassar das possibilidades caladas, um repisar de mágoas acumuladas e uma profissão de fé niilista, que caçoa dos que ainda se mostram capazes de alguma ilusão feliz e tenta levá-los a enxergar a desolação geral à sua volta. Do pintor apavorado, que atravessava a exuberância do cenário para dele extrair sua *facies hippocratica*, a caveira por sob a beleza do rosto, a história como decadência, Hamm converte-se no melhor discípulo[25].

menino agonizante, Hamm se comporta como a mais perfeita tradução do egoísmo triunfante, exortando-o a adotar idêntico comportamento.

[25] "Conheci um louco que pensava que o fim do mundo tinha chegado. Ele pintava. Eu gostava muito dele. Ia vê-lo no hospício. Eu o tomava pela mão e o arrastava até a janela. Olha! Ali! O trigo começa a brotar! E ali! Olha! As

É em Malone, também ele confinado a um leito à espera do fim, que encontramos um parente próximo de Hamm. Também ele acompanha sua progressão em direção ao silêncio com um plano de obra, esteta e escritor mal realizado, em cinco estágios: histórias que irá manipular – unindo, suprimindo, esticando e alternando – ao sabor do tempo que lhe resta, narrativas temperadas pelo tédio, pela insatisfação e, por fim, contaminadas pelas memórias pessoais, das quais pretendia, inutilmente, resguardá-las. Se, pelo lado da convivência incontornável com os semelhantes, cuja semelhança não é fonte de prazer, Hamm favorece a aproximação de *Fin* com a segunda parte de *Molloy*, em que Moran faz gato e sapato do filho e da criada, sua fixação pela narrativa e seu amor pelos objetos chamam nossa atenção para o quanto sua situação é análoga ao do entrevado Malone, contador compulsivo de casos, que também demonstra o quanto vida e ficção são faces inseparáveis de uma mesma desgastada moeda no universo beckettiano.

---

velas dos pesqueiros! Como é bonito! (*Pausa*.) Ele me fazia soltar sua mão, bruscamente, e voltava para o seu canto. Apavorado. Tinha visto apenas cinzas. (*Pausa*.) Apenas ele tinha sido poupado. (*Pausa*.) Esquecido. (*Pausa*.) Parece que o caso não é... não era... tão... tão raro."

5

Malone Narra a Morte por um Fio

> *Muitas são as formas em que o imutável busca alívio para a sua falta de forma.*
>
> *Malone Morre*, p. 29.

Malone é o cretense seguinte da série infinita de narradores-narrados em Beckett. Não seria disparatado interpretá-lo como um Molloy que ganhou novo nome. A invalidez, o empenho em escrever, os objetos que guarda, as lembranças de uma bicicleta, a mesma raiz do nome são apenas exemplos de elementos que estimulam a hipótese incerta, intencionalmente ambígua, da identidade de ambos. Diferentemente de Molloy, não pretende explicar como chegou ao quarto, sua preocupação é acabar de morrer, espera um golpe de misericórdia que se atrasa. Enquanto isso, conta-se histórias, fantasia. Pretende escrever sobre seu estado presente, um homem e uma mulher, um animal, uma pedra, fazer um inventário de suas coisas. Relatos objetivos, que o distraiam de si mesmo.

A situação de Malone é trágica, passa-se no átimo interminável, dolorosamente prolongado da agonia solitária entre o momento da mutilação e o da aniquilação completa, um interminável instante de consciência do suicida na queda livre, entre a ponte e o chão. Mas o humor é o mecanismo que faz a narrativa avançar. Ruby Cohn, que tratou da enorme gama de recursos cômicos empregados por Beckett, cunhou um novo gênero para designar a obra beckettiana: a comitragédia. Se a tragicomédia desenvolve-se a partir de um conflito trágico em direção a uma solução feliz, a comitragédia avança (se o termo é possível em Beckett) comicamente em direção ao trágico[1].

Assim, a descrição que Malone faz de sua rotina: fechado vivo, ou quase, no quarto, comunica-se com o mundo através de um bastão e um lápis. Com o bastão, arrasta a mesinha em que "eles" depositam o prato e um urinol: o primeiro vem cheio, volta vazio; o segundo, vice-versa. Também com ele, pesca seus pertences acumulados num canto do chão. Com o lápis, escreve as histórias que o divertem. O plano ordenado da narrativa vai aos poucos caindo por terra. Homem, mulher, animal confundem-se na saga de Sapo, uma espécie de "idiota da família" na infância e um vagabundo como Molloy na idade adulta[2]. Malone se aborrece com a história, comenta-a como esteta insatisfeito, e, progressivamente, mina sua objetividade introduzindo restos de lembranças pessoais (seriam lembranças? Malone não tem certeza, nem mesmo sabe se já não estaria morto). Nos intervalos, descreve suas coisas, restos de uma vida que não quer ou consegue recompor. Como mostra Adorno, em Beckett, a interioridade destruída (sem memória, animalizada, aguardando evacuação) e a exterioridade coisificada confundem-se sem demarcação clara. Malone já é "algo" que não é mais propriamente um sujeito. Nele, são constituintes de sua não-identidade os pertences, as histórias, os espasmos de lucidez, o sistema de nutrição e excreção, a agonia

---

[1] O humor verbal, não tivesse Beckett sido secretário de Joyce, é o que predomina (desautomatização de clichês, brincadeiras com provérbios, citações parodísticas), mas o autor de *Murphy* é também um grande ironista da cultura acadêmica (na linha Swift, Sterne e Joyce, irlandeses como ele), aplicando exercícios de raciocínio escolástico ou problemas matemáticos e geométricos aos objetos menos esperados, construindo o riso pela incongruência. A sátira social direta é mais rara, mas também aparece em críticas à família burguesa, ao assistencialismo etc. Cf. R. Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Jersey, Rutgers University Press, 1962

[2] Nem em francês, nem em inglês o nome traz qualquer associação com o batráquio que se insinua involuntariamente na tradução brasileira.

O feitiço se repete. Sapo, rebatizado Macmann (M novamente), vai parar em um asilo, que lembra o de Malone, a não ser por sua mobilidade e pelo convívio com enfermeiros e pacientes. Macmann experimenta um arremedo de comunicação, simulacro de amor com Moll, uma enfermeira decrépita. Beckett, neste ponto, proustiano convicto, mostra de maneira grotesca a impossibilidade de realização amorosa, aqui radicalizada em incapacidade de sair da própria concha solipsista, impossibilidade de contato humano. O desejo de um declina quando o do outro desperta; nem mesmo o amor físico se salva: aparece de maneira cruel e escatológica, encontro desconjuntado de duas máquinas enferrujadas ("todo animal é triste depois do coito" é uma citação que agradava particularmente ao autor de Godot). Moll morre e é substituída por Lemuel, enfermeiro beócio, violento, cuja estupidez cômica é encenada várias vezes por Beckett:

> Perguntado, por exemplo, sobre se São João de Deus era uma instituição particular ou do Estado, se era um hospital para velhos e doentes ou um hospício, se, uma vez entrado ali, se podia alimentar esperanças de, um dia, sair, e em caso afirmativo, por que meios, Lemuel ficava um tempão meditativo, às vezes, dez minutos ou um quarto de hora, imóvel, ou, se preferirem, coçando a cabeça ou o sovaco, como se tais questões nunca lhe tivessem passado pela cabeça, ou quem sabe, pensando em alguma outra coisa. E se Macmann, impaciente, ou acreditando ter formulado mal a pergunta, se permitia retomar a palavra, um gesto imperioso o mandava calar a boca. Assim era esse Lemuel, visto de um certo ângulo (*Malone Morre*, pp. 115-116).

A confusão na mente de Malone se agrava à medida que a narrativa avança. Seu confinamento também: perde o bastão, o lápis diminui. Um último episódio (o do passeio a uma ilha que uma fornida senhora filantropa proporciona aos internos do asilo, Macmann incluído), narrado em blocos mínimos, constantemente refeitos e renegados por Malone, acaba num assassinato em série de Lemuel. Ofegante aos olhos de Macmann, Lemuel levanta o machado, arma do crime, quando a narrativa se rompe de vez: o ritmo das interrupções intensifica-se, os nexos sintáticos desaparecem. Machado e instrumento de escrita identificam-se (ambos ameaçadores), as frases espacializam-se. O voto final de Lemuel de "não mais ferir ninguém... mais nada... nunca mais", é também o suspiro final de Malone, que, cansado de macular o silêncio, descansa em paz.

Se a metáfora dos círculos justapostos é a mais adequada para descrever a estrutura narrativa de *Molloy*, no segundo volume da trilogia temos o emparelhamento de dois fios narrativos, um deles aparentemente subordinado ao outro. Sob a batuta de Malone entram em cena as desventuras de Sapo/Macmann, para animar o tédio de sua espera. Ainda que intercaladas, as histórias seguem paralelas e obedecendo a não tão rígida, mas ainda reconhecível, ordem cronológica. O descontrole não vem através do esgarçamento de cada um dos fios, mas antes pelo emaranhamento, sua fusão em matéria indistinta, comum, em que não há mais vontade capaz de impor limites e o caos reina. A corda em que, aos poucos, o romance se enrosca, para finalmente se enforcar, surge da combinação do que Malone faz questão de manter apartado: autor e personagem, fato e ficção, vida e arte.

De fato, a hierarquia entre criador e coisa criada, autor e personagem sobre a qual repousa a esperança de serenidade narrativa do protagonista vai sendo magistralmente abalada pela astúcia beckettiana, que não vem para explicar, mas para confundir. O percurso regressivo, de despersonalização, tem origem remota, foge ao controle da existência singular de Malone, ele próprio personagem nas mãos do autor; está num movimento maior, da obra. A consciência da literariedade de sua empresa, lembrança das tentativas e estratagemas fracassados, *mea culpa* que desemboca na firme disposição de não incorrer em erros passados, acaba por incluí-lo na galeria de narradores *ratés* que Beckett orquestrou na "longa sonata de cadáveres" constitutiva de sua obra, admiravelmente resumida nos três movimentos da trilogia do pós-guerra.

Nos romances que precedem *Malone Morre*, a errância forçada sempre propiciou aos heróis beckettianos as provas da inutilidade da demanda, aprendida a duras penas no confronto com a animosidade do mundo. Seja nas narrativas em que desfigura traços da picaresca, o bom humor de seus protagonistas amargando em desencanto e retraimento – como em *Murphy* ou *Mercier et Camier* –, seja na alegoria da impenetrabilidade do mundo de *Watt*, o motivo da viagem a contragosto sempre ocupou papel central nos romances beckettianos. Trata-se de um destino com sabor de punição de falta inata, culpa original: incontornável, sisífico, vão.

Nos contos que antecipam a trilogia (*L' Expulsé*, *Le Calmant* e *La Fin*) e nas duas partes de *Molloy*, estabelece-se um padrão para o resultado destas empreitadas: a paralisia progressiva do corpo, a confusão do espírito e o recolhimento nos espaços fechados. O alvo que vai se esboçando no percurso e para o qual parecem convergir, em retrospecto, as narrativas beckettianas é, portanto, o das *narrativas de encerramento*, no duplo sentido da expressão: o de uma prosa às voltas com as dificuldades de acabar, no corpo e na alma, e levada a escarafunchar ao extremo os horrores do confinamento, da vida encaixotada.

Dentro da centralidade da trilogia, *Malone Morre*, romance intermediário, aparece como o ponto em que este processo ganha maior nitidez e visibilidade. A viagem necessária é agora confiada a uma personagem, que vaga ao redor da cama imóvel do narrador. O cordão da fantasia poupa ao corpo impotente de Malone as agruras do sofrimento suplementar que a caminhada traria[3]. Quanto ao espaço, se as fases na vida de sua personagem mutante permitem-lhe uma recapitulação em súmula da diversidade de ambientes que suas personagens anteriores atravessaram e onde feneceram aos poucos (o caminho das criaturas beckettianas, também entretidas pela falta de saídas, sempre faz o percurso inverso do poema de Drummond, o inseto abre caminho para que a vida agonizante se desfaça em pedra), a solidão do quarto fechado em que acabavam Molloy e Moran está aqui intensificada sob a forma de cela, minimamente comunicante com o exterior.

---

[3] "Para não morrer você tem que ir e vir, ir e vir, a menos que haja alguém que lhe traga comida onde quer que você esteja, como eu, por exemplo. A gente pode ficar dois, três, até quatro dias sem mover um músculo, mas que são quatro dias, quando a gente tem toda a nossa velhice diante de nós, depois, as lentidões da evaporação, uma gota no oceano. Claro que você não sabe nada disso, você adora pensar que pende de um fio como todo mundo, mas não é esse o xis do problema. Pra que é que serve ignorar isso ou aquilo, ou se sabe tudo ou não se sabe nada, e Macmann não sabe nada" (*Malone Morre*, p. 72). Nesta passagem, Malone não se refere apenas aos enfermeiros desconhecidos que trocam suas vasilhas, comida e dejetos, mas às personagens que alimentam sua fantasia, Sapo e Macmann, e poupam-no do contato imediato com o mundo e gozam da benesse da inconsciência.

Como posteriormente em *Fin de Partie*, as limitações do ambiente ecoam as limitações do corpo e do espírito. Os olhos, janela da alma, são aqui reduzidos em sua utilidade pela restrição de ângulo de visão, imposta a uma personagem imobilizada em cama imóvel, enxergando a vida lá fora sempre pelo mesmo ponto de vista possível através da única abertura para a luz externa. Restam apenas os olhos da imaginação que, recorrentemente, Beckett lembra, funcionam a contento apenas quando os primeiros se fecham[4]. Como nas narrativas finais, o corpo de Malone e seus processos fisiológicos vão ganhar mais e mais importância ao longo do transcurso de sua saga imóvel, até converterem-se em seu objeto central. Tudo se passa como se a consciência fosse se recolhendo a um ponto ínfimo do cérebro, as forças vitais migrando para o interior do crânio e as extremidades do corpo, desabitadas, passassem à condição de parte da mobília do quarto, tão estranhas e autônomas quanto o resto. A personagem espacializa-se no quarto fechado, alegoria de si mesma.

O comércio com o mundo dos vivos obedece aos ritmos do metabolismo: alimentação, excreção. Sem o respiro de suas histórias, Malone não é mais do que alguém ocupado com concluir seu "parto para a morte"[5]. Duas passagens reforçam a imagem do parto às avessas. Na primeira delas, Malone explicita seu objetivo, descrevendo como a morte se apresenta para ele como um des-nascer, um apagar em si qualquer sinal de vida:

> Nascer, eis meu ideal no momento, isto é, viver o suficiente para saber o que é o gás carbônico livre, então agradecer e partir. No fundo, esse sempre foi o meu sonho. Todas as coisas que sempre foram o meu sonho, no fundo. Tantas cordas, jamais uma flecha. Não precisa memória. Sim, olha aí, sou, atualmente, um velho feto, hirsuto e impotente, minha mãe não pode fazer mais, eu a apodreci, ela está morta, ela vai me parir através do método da gangrena, quem sabe papai também está na festa, eu vou desembocar aos vagidos em pleno ossuário, não que eu vá vagir, não vale a pena (*Malone Morre*, p. 63).

A segunda passagem, perto da conclusão do romance, traz uma exposição direta da morte-nascimento de Malone, caracterizado pelo narrador com rigor terminológico de obstetra, aprofundando-se em detalhes sobre as contrações e apresentação incomum do feto, também insólito:

> Algumas linhas para me lembrar que eu ainda subsisto. Ele não voltou. Quanto tempo desde minha visita? Sei lá. Muito tempo. E eu? Sem dúvida, morrendo, essa é a questão. Donde esta certeza? Tente e pense. Não consigo. Sofrimento espetacular. Estou inchado. E se eu explodir? O teto se aproxima, se afasta, se aproxima e se afasta, em cadência como quando eu era um feto. Igualmente digno de nota um grande barulho de águas, fenômeno, mutatis mutandis, quem sabe, análogo ao da miragem no deserto. A janela. Não a verei mais. Por quê? Porque, para minha tristeza, não consigo virar a cabeça. Luz plúmbea de novo, espessa, saturnina, atravessada de contracorrentes, escorrendo em funis de fundo claro, quem sabe, eu deveria dizer ar, luz que aspira. Tudo está pronto. Menos eu. Estou nascendo na morte, se posso usar a expressão. Essa a minha

---

[4] No *Dépeupleur*, a visão tem papel fundamental na diferenciação das criaturas que habitam aquele espaço fechado. Os seres que se opõem aos que ainda buscam uma saída, os *chercheurs*, recebem do narrador o rótulo de vencidos, categoria que coincide com a de cegos. A busca pelo que revelam e escondem os olhos também aparece no diálogo entre Hamm e Clov, em que o primeiro atiça a curiosidade do segundo para o que está por trás dos óculos escuros que usa, por trás de suas pálpebras fechadas.

[5] Cf. J. Fletcher, "Malone given birth to into death", em J. O'Hara, *Twentieth Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Englewood Cliffs, Prentice-hall, 1970, pp. 58-61.

> impressão. Merda de gestação. Os pés já saíram, de dentro da grande buceta da existência. Posição favorável, espero. Minha cabeça vai morrer por último. Recolha as mãos. Não consigo. A rasgada rasgando. Minha história terminada, ainda vou estar vivendo. Falta que promete. É o fim de mim. Não vou mais dizer eu (*Malone Morre*, p. 137).

Neste processo, a ajuda anônima que recebe é mínima e traiçoeira. Tanto a remota possibilidade da eutanásia, quanto os cuidados para prolongar sua vida, exercício mecânico de respiração, aparecem como casos de uma mesma incompreensão. O reino de Malone já não é deste mundo ou, no mínimo, sugere um universo devastado: "O silêncio, com efeito, é tão grande, em alguns momento que a terra parece não ter mais habitantes" (*Malone Morre*, p. 98). A exemplo do que ocorre no teatro beckettiano, o cenário da agonia de Malone é banhado por uma luz própria, cinza, homogênea, que não projeta sombras (característica do reino dos mortos), cuja alternância não obedece aos ritmos do mundo exterior, aos ciclos naturais[6]. Sua posição em relação ao universo é aparentemente dupla: por um lado, ativa, experimentadora, valendo-se da fantasia, por outro, observadora e não-participante, isenta e meramente curiosa, não mais contaminada pelos interesses pessoais, excetuado o de silenciar com a máxima urgência.

---

[6] James Knowlson estudou o simbolismo da luz e das trevas na obra de Beckett. O meio-termo morno, insuficiente para inflamar a vida em vermelho encarnado, impotente para apagá-la na escuridão completa, o cinza inexpressivo e perturbador é a cor predominante tanto em *Fin de Partie* como nas narrativas finais. Segundo Beckett, nem as trevas totais, nem a luminosidade ofuscante seriam perturbadoras (cf. carta a Kaun), mas o chiaroscuro, o lusco-fusco, o sombreado, sim: "Quero o menos de sombra possível em sua história. Uma pequena sombra, por si só, no momento, não significa nada. Você pára de pensar nela e segue adiante, na claridade. Mas eu conheço a sombra, ela se acumula, se torna mais densa, depois, de repente, explode e afoga tudo" (*Malone Morre*, p. 19). Na imagem sobre os limites entre a compreensão e a confusão na mente do jovem Sapo, intrigado pelo buraco cavado pelo pai Louis, aparece também a tópica das luzes como metáfora do entendimento e da razão, ironizada, esta última, em sua fragilidade: "Chegando perto deles, Sapo viu o cadáver, negro, da mula. Então tudo se tornou claro para ele" (*Malone Morre*, p. 46).

O quanto este distanciamento é ilusório a narrativa vai se encarregar de demonstrar. Às portas da morte, Malone está preso como nunca às obsessões que o perseguiram ao longo da vida. Reprimidas, as lembranças vão se insinuando, primeiro sorrateiramente, agentes provocadores, depois arregimentadas em milícias numerosas, tomando conta das rédeas da narrativa, fundindo as histórias à memória. Exemplo é a descrição dos traços de Sapo, a quem Malone atribui "olhos de gaivota", que já pertenceram a seus predecessores e, agravando a confusão, são reconhecíveis em qualquer retrato de Beckett.

> Esses olhos de gaivota me desagradam. Me lembram um velho naufrágio, não sei qual. Sei que é um pequeno detalhe. Mas eu me assusto fácil, atualmente. Conheço essas pequenas frases, que parecem não ser de nada e, uma vez admitidas, podem empestar toda uma língua. *Nada é mais real que nada.* Elas sobem do abismo e não sossegam enquanto não arrastam você para dentro de suas trevas. Mas desta vez eu vou saber me defender (*Malone Morre*, p. 22)[7].

Várias instâncias superpostas desta confusão construída são responsáveis pelo efeito final do romance e merecem idêntico destaque analítico, seja na ordem da arquitetura das imagens que dão corpo às histórias de Malone, seja no terreno das avaliações insatisfeitas que Malone faz do resultado de sua atividade como escritor, seja, ainda, no que diz respeito àquilo que fundamenta a auto-consciência de Malone em seu estado presente, as descrições do mal-funcionamento do corpo e suas extensões, o quarto e seus objetos. Vejamos o que aprender com cada uma delas sobre a miséria de Malone e sua coincidência com a miséria do romance.

---

[7] Na mesma direção, Malone refere-se a Sapo, por descuido, como "este menino que eu poderia ter sido". Malone retoma ainda outra lembrança pessoal de Beckett, recorrente em sua obra, a da criança que recebe uma resposta atravessada da mãe, completamente injustificada, ao perguntar-lhe, curiosa, sobre a distância real do céu azul (cf. *Malone Morre*, p. 118).

TRANCADO NO QUARTO: A VIDA COMO LIÇÃO DE CASA

A ordem aspirada por Malone é análoga àquela sonhada por Clov em *Fin de Partie*: o silêncio final de cada coisa devolvida ao pó, inerte, inanimada[8]. A vida, neste contexto, longe de dádiva divina, é um *pensum*, constrangimento indesejável que assume ares de castigo, punição[9]. Reduzido à posição horizontal, Malone não pode senão cumprir sua pena, que imagina próxima do fim, ou seja, submeter-se a um resto de vida, a contragosto, contando-se histórias. No que depende de sua vontade, essas histórias versarão sobre assuntos remotos, o mais possível, que sustentem a distinção entre o sujeito da narrativa e suas marionetes. Seu desejo é ser o mais completamente possível outro, refugiar-se na alteridade. Os termos da equação são o viver e o inventar, ainda que Malone esteja insatisfeito com sua expressão, o eu e o outro, não muito diversos daqueles colocados na célebre polêmica no julgamento a propósito das faltas morais (do autor ou da personagem?) da Bovary, ainda que em configuração nova.

> Viver e inventar. Eu tentei. Acho que tentei. Inventar. Não é bem essa a palavra. viver também não é. Seja. Eu tentei. Enquanto dentro de

---

[8] "Mas no coração das trevas, havia o silêncio, o silêncio da poeira e das coisas que nunca sairiam do lugar, se dependesse delas. E o tique-taque do invisível relógio era como a voz do silêncio que, um dia, como a treva, também iria triunfar. E então tudo seria silencioso e escuro e as coisas estariam, finalmente, em seu lugar, para sempre" (*Malone Morre*, p. 36).

[9] "Não, entre mim e o direito ao silêncio, o repouso vivo, estende-se a mesma lição de sempre, aquela que eu sabia bem, mas não quis dizer, não sei por quê, por medo do silêncio talvez, ou acreditando que bastava dizer qualquer coisa, logo mentiras de preferência, a fim de continuar escondido. Pouco importa. Mas agora vou dizê-la, minha lição, se me puder lembrar dela. [...] Falo, falo, pois isso me é necessário, mas não escuto, busco minha lição, minha vida que eu sabia antigamente e não quis confessar, donde talvez por momentos uma ligeira falta de limpidez. Pode ser que desta vez ainda não farei senão buscar minha lição, sem poder dizê-la, fazendo-me acompanhar numa língua que não é a minha" (*O Inominável*, pp. 21-22).

> mim ia e vinha a besta feroz da seriedade, rugindo, rasgando, roendo. Eu fiz isso [...] Nasci sério como tem gente que nasce sifilítico. E foi com seriedade que tentei deixar de sê-lo, viver, inventar, eu sei o que estou dizendo. Mas a cada nova tentativa eu perdia a cabeça, me precipitava para minhas trevas como se fosse em direção a um santuário, me atirava aos pés daquele que não pode nem viver, nem suportar o espetáculo dos outros vivendo. Viver. Falo sem saber o que quer dizer tal coisa. Tentei fazê-lo ignorando o que fazia. Talvez tenha vivido, sem saber. Me pergunto por que fico falando nessas coisas todas. Ah sim, é para não morrer de tédio. Viver e fazer viver. Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam. Depois do fracasso, o consolo, o repouso, comecei de novo a querer viver, ser outrem, em mim, em outrem. Como tudo isso é falso. Não tenho tempo para explicar. Jamais consegui nada parecido. [...] Lá estou eu esquecendo de mim de novo. Não é de mim que se trata, mas dum outro, que não vale o que eu valho e que eu tento invejar, cujas chatas aventuras estou a ponto de contar, não sei como. Quanto a mim, nunca soube contar minha própria história, como nunca soube viver ou contar a história dos outros. como poderia ter feito isso, se nunca tentei? Me mostrar agora, às vésperas de desaparecer, ao mesmo tempo que ao estranho, graças à mesma graça, isso seria muito engraçado. Então viver, o bastante para sentir, por trás dos meus olhos fechados, outros olhos se fechando. Um fim e tanto (*Malone Morre*, pp. 25-26).

Perdido nesta vida excessivamente longa e senhor de uma arte que se prova brevíssima em sua capacidade de distraí-lo, Malone sabe que sua empresa não é nova, tem consciência das tentativas fracassadas de encontrar um ponto de equilíbrio que o precederam. Prova disso são as referências constantes e auto-recriminatórias que faz ao histórico das personagens beckettianas como narradoras, história que admite, de alguma forma, compartilhar e com a qual busca romper[10].

---

[10] "Mas vamos deixar de lado esses assuntos mórbidos e vamos voltar ao tema da minha morte, daqui a uns dois ou três dias, se não me falha a memória. Nesse momento, é o fim dos Murphy, Mercier, Molloy, Moran e outros Malones, a menos que essa porra continue além-túmulo. Mas não vamos por o carro na frente dos bois, vamos morrer primeiro, depois vamos ver como é que fica. Quantas pessoas eu matei, batendo na cabeça delas ou as incendiando? Assim, de repente, consigo me lembrar de quatro, todos des-

Desde o princípio, a ligação imediata entre a escrita e a vida, moto da sua existência, escamoteia-se à sua vigilância e é contrabandeada para dentro das narrativas que o ocupam, rebeldes ao plano inicial, constantemente refeito para, sem sucesso, domar esta rebeldia, a cada passo. Talvez o primeiro sinal desta autonomização das histórias seja o seu caráter de continuidade metamórfica: homem, mulher, pedra que, no programa, deveriam ser tratados em separado, confundem-se numa única redação. A continuidade, além disso, se estabelece em relação à uma obra anterior, atribuindo ao narrador a autoria de personagens passadas. Sua mera menção nega o projeto de recomeçar do zero, de passar a limpo partindo da tabula rasa, instituindo o cotejo permanente como elemento essencial na constituição das identidades.

À primeira vista, a crônica dos anos de formação de Saposcat, depois Sapo, tem sabor de novidade e parece isenta de elementos

---

conhecidos, eu nunca conheci ninguém. [...] Havia também o velho, em Londres, creio, olha aí Londres de novo, cortei-lhe a garganta com sua própria navalha. Com ele, são cinco" (*Malone Morre*, p. 77). A correta contabilização dos cadáveres feita por Malone inclui a explosão de Murphy, o suicídio com a navalha de seu vizinho de cima, além dos assassinatos de Molloy, Moran e Mercier, mortes que devem ser creditadas ao narrador (in)comum dos romances prévios do autor, sempre o mesmo, sempre outro. Sua vontade de se distanciar do padrão, mínimo, é verdade, de reconhecibilidade que se criou na sucessão de romances nos quais acredita ter desempenhado o papel de pequeno Deus manipulando títeres, vem no voto de ruptura máxima, expresso na seqüência desta passagem, na qual o programa futuro do Inominável já se antecipa: "Sim, o que preciso agora é um toque de inimaginável, em cores, de preferência, isso ia me fazer bem. Esta pode ser minha última viagem pelas longas galerias que conheço como a palma da mão, com meus pequenos sóis e luas que eu penduro num gancho e meus bolsos cheios de seixos, para representar os homens e suas estações, minha última, espero, se eu tiver sorte. Depois, voltar para cá, para mim, seja lá o que isso signifique, para nunca mais me deixar, nunca mais pedir aquilo que eu não tenho. Ou talvez voltaremos todos, reunidos, nada de partidas, nada de espionagens, nesse quartinho infecto, branco e abobadado, como feito de marfim, o marfim de um velho dente cariado. Ou então sozinho, sozinho de volta, sozinho como cheguei aqui, mas isso eu duvido, posso ouvi-los daqui, gritando por mim pelos corredores, tropeçando no cascalho, me implorando que os leve comigo" (*Malone Morre*, pp. 77-78).

autobiográficos. Mostra, em dois tempos, a infância de um menino *gauche* e deslocado, na família de fato e convivendo com um grupo de camponeses, espécie de família postiça. A brutalidade da incompreensão com que os pais tratam o filho, que, na apatia e retraimento, lembra de perto o filho de Moran, Jacques, quase fazem parecer injusta a patente ironia que reveste o seu nome (Sapo, alusão a *sapere*, aplicada a uma criatura néscia). As escapadas para o campo nas tardes indolentes sugerem algum resquício de sabedoria intuitiva, tampouco resultando em consolo e bem-estar.

Mas, apesar de tratar da juventude, tão distante do estado presente de Malone, a história de Sapo traz em seu coração a metáfora central do texto – a da escrita, a da vida como *pensum* –, metáfora que se expande no terreno da própria invenção, aqui invenção literária, conatural à existência de Malone, vigilante ou adormecido, já que, nas suas palavras, "o sono tem seu próprio caderno". O episódio que serve à apresentação direta da convivência entre Sapo e sua família – a oferta de uma caneta, suborno para o sucesso escolar e rito de iniciação às responsabilidades futuras – disfarça mal sua origem nas inquietações atuais e persistentes de Malone. Retrabalhado em crítica e caricatura das aspirações pequeno-burguesas que os pais alimentam em torno da educação dos filhos, capazes de resgatar frustrações, providenciar prestígio e recompensar aqueles que se rendem à pressão das massas e dos mercados, é no dom podre da caneta, exercício disciplinador do pátrio poder e adestramento de um ator social, que Malone coloca o eixo da constituição da personagem de Sapo. Como ele, Sapo está às voltas com uma tarefa imposta, mal compreendida e entrevista em sua inutilidade. O desencanto associa-se à beocidade e o idiota da família prova-se, em sua inconsciência, menos tolo do que suposto, desconfiando precocemente do conhecimento em gotas, panacéia precária, que lhe propõem.

A fuga de Sapo para o ambiente do campo, refúgio nos dias de tédio, serve para desacreditar o idílio do *locus amoenus*, da salvação e sabedoria refugiadas na natureza, ecoando as passagens de Moran e Molloy pela floresta. Na descrição da convivência do menino com a família Louis, Malone dá vazão a seu descrédito na mitificação, nostálgica e ideológica, da pureza perdida da vida em comunhão com a natureza. Também as formas de vida não humana estão contaminadas por uma história de insucessos e exploração dolorosa. Sintomática é a convivência simbólica no grande Louis, o pai camponês, de duas funções aparentemente opostas: a de pastor e de açougueiro, guardião e carrasco da vida.

As vidas secas dos Louis, pais e filhos reduzidos ao essencial necessário à sobrevivência, são acompanhadas com requintes de *voyeur* pelo jovem Sapo, numa reduplicação da postura assumida por Malone junto a sua janela. Como Malone, apesar de confrontado com a possibilidade do campo aberto, o que seduz e intriga Sapo é a cozinha da casa dos Louis, espaço fechado em que a luz tem lógica própria, estranhamente reminescente da luminosidade que se difunde no quarto de Malone, indiferente às variações exteriores, demarcando seu isolamento, propiciando um posto de observação seguro.

Escondido em sua presença remota, a fadiga noturna, a angústia desorientada da mãe, empenhada na tarefa literalmente sem fim da escolha das lentilhas, cumprida meticulosa e custosamente, mas abandonada antes da sua conclusão, chamam sua atenção[11]. Longe de resultar em qualquer benefício estético, esta modalidade menos nobre de finalidade sem fim serve a irmanar homens e animais, bestializando os primeiros e humanizando os últimos, ambos meros suportes naturais de um processo penoso (*ponos*) e sem sentido aparente, a vida, completamente desglamurizada. Amontoados como bichos, a corte, o sexo e o amor são funções também animais

---

[11] "Mamãe Luís poderia continuar a escolher suas lentilhas até o amanhecer que seu objetivo não seria atingido. Ela pararia no fim, dizendo, fiz o que pude. Mas ela não teria feito o que poderia. Mas sempre vem o momento quando a gente desiste, por esperteza, desanimado, mas não ao ponto de desfazer tudo o que já foi feito, mas se sua meta ao escolher lentilhas, não era afastar tudo o que não fosse lentilha, mas só a maior parte, e daí? Não sei. Enquanto há outros trabalhos, outros dias, quando a gente pode dizer, sem se enganar muito, está acabado.// Embora eu não veja quais" (*Malone Morre*, p. 50).

para os Louis, sem mediações de civilidade, extensão e espelho de suas relações com a crueza do mundo natural. O cálculo que impede o incesto ou determina o grau de privacidade necessário à masturbação não leva em conta razões da ordem da cultura, mas apenas variáveis de circunstância, mal esclarecidas[12].

O bestiário beckettiano tem longa história, múltiplas utilizações e, em *Malone Morre*, papel de destaque entre as famílias imagéticas. Cumpre, entre outras, a função de tratar o homem como depositário da vida em seu estado mais primitivo, elementar, sujeito a suas imperfeições como qualquer outra criatura que respire. Em seus primeiros poemas em francês, concebidos entre 1937 e 1939, e publicados originalmente em *Les Temps Modernes*, Beckett serve-se de uma forma de vida comumente tomada como inferior, a mosca, para mostrar o absurdo aparente da coisa em si, da vida. O poema *La Mouche* retoma imagem empregada em *Serena I*, glosa da forma lírica provençal, em que o inseto se mostra protagonista de destino insignificante na economia do universo e sua dor ou esperança provam-se tão inúteis quanto a dos homens:

my brother the fly
the common housefly
sidling out of darkness into light
fastens on his place in the sun
whets his six legs
revels in his planes his poisers
it is the autumn of his life
he could not serve typhoid and mammon
(*Serena I*)

entre la scène et moi
la vitre
vide sauf elle

---

[12] Ver a passagem em que, depois da discussão à mesa, em família, sobre o animal a ser sacrificado, o filho e o pai consideram a possibilidade do incesto (*Malone Morre*, pp. 51-52).

ventre à terre
sanglée dans ses boyaux noirs
antennes affolées ailes liées
pattes crochues bouche suçant à vide
sabrant l'azur s'écrasant contre l'invisible
sous mon pouce impuissant elle fait chavirer
la mer et le ciel serein
(*La Mouche*)[13]

O acento recai sobre a inconsciência, mais que sobre a impotência, da vida sobre sua própria precariedade. Quando o homem brinca de Deus, como Hamm e Clov, em *Fin de Partie*, o empenho está em apressar a morte antes que ela siga seu curso, natural, mas imprevisível e caprichoso. "É preciso exterminá-lo antes que ele morra", diz Clov sobre o rato agonizante na cozinha; na peça, também as pulgas representam uma ameaça de regeneração do ciclo vital. Sob os polegares dos homens, as moscas, sob polegares maiores ainda, desconhecidos, os homens. Criaturas a mercê de um poder maior e indiferente, assim os homens já apareciam no símile homérico, aqui combinado a uma tradição moderna, de culto ao grotesco e ao feio, moscas esvoaçando em torno a criaturas cada vez mais evocativas da carniça baudelaireana, uma carne viva se putrefazendo, esboços de Bacon *avant la lettre*.

Em *Malone Morre*, nas passagens dedicadas à convivência de Sapo com os Louis, os animais de criação servem à demonstração desta vulnerabilidade de toda forma viva. Assim se passa com as ovelhas, as galinhas, os coelhos (que, ironicamente, morrem de susto, antes de golpeados, de modo que o executor acaba por matar um cadáver, como salienta Beckett)[14]. Mas a equivalência entre homens e bichos se faz aqui também por outro mecanismo, pela desqualificação daquilo que seria atributo exclusivamente humano, segunda natureza. Tanto a capacidade transformadora da ação humana, do trabalho guiado pela reflexão, quanto a razão, dimensão cognitiva superior da espécie, são menosprezadas no romance. Formas grosseiramente aperfeiçoadas de papagaios e macacos, eis os homens, penalizados pela dor da consciência, da qual o narrador faz o elogio dúbio, na segunda das passagens que se seguem:

> Mas em matéria de companheiros mudos, ele só dispunha de um papagaio cinza e vermelho, ao qual ensinava dizer, *nihil in intellectu* etc. Essas três primeiras palavras o pássaro pronunciava bem, mas a célebre restrição [*quod non prius in sensibus*[15]] não passava, e o que a gente ouvia era quah, quah, quah, quah, quah. E quando Jackson, se irritando, insistia em fazê-lo falar toda a frase, Polly se ofendia todo vermelho e se retirava para um canto de sua gaiola (*Malone Morre*, p. 54).
>
> Perdi meu bastão [...] É um desastre. Suponho que a coisa mais esperta agora é reviver a cena, refletir sobre ela e extrair-lhe as lições. É nisso que o homem se distingue dos macacos e ascende, de descoberta em descoberta, sempre mais alto, em direção à luz. Agora que perdi meu bastão compreendo o que perdi e tudo o que significava para mim. E disso me elevo, dolorosamente, a uma compreensão do Bastão, desembaraçado de todos os seus acidentes, que jamais tinha suspeitado. Como minha mente se amplia. De maneira que não estou longe de ver na verdadeira catástrofe que acaba de me atingir, um desses males que vêm para bem. Consola. Catástrofe também, no sentido original da palavra. Estar enterrado numa avalanche de lava e não mover um músculo, é aí que você vê de que substância um homem é feito. Saber que você pode fazer melhor, da próxima vez, infinitamente melhor, e não há próxima vez, ainda bem que não há, olha aí um pensamento com o qual dá pra continuar. Pensei que estava usando meu bastão da melhor maneira possível, como o macaco coçando suas pulgas com a chave que abre a jaula (*Malone Morre*, p. 100).

---

[13] S. Beckett, *Collected Poems in English and French*, New York, Grove Press, 1977, pp. 22 e 43.

[14] Na peça radiofônica de 1957, *All That Fall*, uma galinha atropelada provoca na Sra. Rooney uma angústia que se prova tão passageira quanto a vida do animal: "(*in anguish*) Mind the hen! (*Scream of brakes. Squawk of hen.*) Oh, mother, you have squashed her, drive on, drive on! (*The car accelerates. Pause.*) What a death! One minute picking happy at the dung, on the road, in the sun, with now and then a dust bath, and then – bang! – all her troubles over. (*Pause.*) All the laying and the hatching. (*Pause.*) Just one great squawk and then...peace. (*Pause.*) They would have slit her weasand in any case", em S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber, 1986, p. 179.

[15] Acréscimo meu.

Não é impossível, portanto, reconstruir um verdadeiro bestiário beckettiano servindo-se da infância de Sapo como ponto de partida[16]. Mas como a matéria de Malone, para além das imagens isoladas, são as histórias e, em seu programa literário, consta uma que verse sobre um animal, merece destaque sua ácida réplica moderna de Esopo e La Fontaine: a historieta alegórica da mula dos Louis, condensada narrativa de vida e morte. Salva de execução certa pelo vislumbre de alguma possibilidade de lucro favorecendo o camponês, adiado seu sacrifício, o prêmio do animal é um prolongamento da condenação aos trabalhos forçados, versão mais crua do *pensum* comum a homens e bichos. É seu cadáver, cuidadosamente descrito, que tem para Sapo a força de revelação, de epifania:

> Sapo viu o cadáver, negro, da mula. Então tudo se tornou claro para ele. A mula estava deitada de lado, o que era normal. As pernas da frente estavam retas e duras, as de detrás, encolhidas debaixo da barriga do animal. A boca entreaberta, os lábios revirados, os dentes enormes, os olhos exorbitantes, compunham uma espantosa máscara da morte. [...] Agarrando um as pernas da frente, o outro as outras, eles arrastaram a mula até o buraco e a deixaram cair, de costas. As pernas da frente apontavam para o céu, ultrapassando um pouco a fundura do buraco. [...] Sapo acompanhava seus movimentos. Uma grande paz se fez nele. Grande paz, é dizer demais. Era melhor que isso. O fim de uma vida é sempre estimulante (*Malone Morre*, pp. 46-47).

Enquanto sua cova é fechada, ao crepúsculo, o interesse de Sapo é pretexto para que o pai Louis relembre, em detalhes, a negociação da mula. Convencido por seus olhos de uma capacidade de trabalho residual, decidiu-se por arrematá-la, quando era conduzida para o sacrifício. Baixou seu preço à medida que o caminho para o abatedouro prosseguia, pátio adentro, dando a barganha por concluída apenas às barbas do esquartejador. A moralidade pouco

---

[16] Sobre os animais em Beckett, ver Ph. Solomon, *The Life After Birth: Imagery in Samuel Beckett's Trilogy*, Mississipi, Romance Monographs, 1975, pp. 114-143.

edificante, um tirar-o-pai-da-forca às avessas, evidencia-se na segunda condenação da mula, sem direito à nova ressurreição enganadora, quando

> A mula já não se enxergava. A superfície que ela tinha passado a vida a escavar não a veria mais, penando diante do arado, do arrastão. E o velho Luisão logo ia poder trabalhar nesse mesmo lugar, com uma outra mula, ou um cavalo velho, ou um velho boi, que ele teria comprado no matadouro, sem que a ponta do arado revirasse as carnes fétidas e sem esbarrar nos grandes ossos que as carnes tinham, um dia, revestido. Ele não ignorava a tendência dos enterrados a voltar à superfície, contra toda expectativa, em direção ao dia (*Malone Morre*, p. 48).

Como todos os contos, ou melhor, fragmentos, contas da mesma grande história que comporão o rosário narrativo de Malone, o fundo da discussão é a disputa entre a vida e a morte, com os sinais do senso comum invertidos por uma ótica desencantada – morte equivale a bênção; vida, a castigo. A perspectiva ampliada que o destino da mula propicia é uma visão privilegiada da indiferença cósmica que, se pende para algum lado, pende para a crueldade. Funciona como quadro exemplar, à maneira das fábulas, recurso recorrente na obra beckettiana e central nas passagens que se ocupam de Sapo, primeiro exercício criativo do narrador entrevado.

O controle que Malone exerce sobre o andamento de sua narrativa cede, amiúde e cada vez com maior freqüência, aos ritmos do seu esmorecimento, aos ritmos do corpo decaindo, lentos e intermináveis:

> [...] e o que é um mês, comparado ao total da segunda infância, uma gota num balde [...] e talvez ele chegou naquele estágio do seu instante quando viver é vagar sozinho no fundo de um instante sem limites, onde a luz não varia e os destroços se parecem (*Malone Morre*, p. 73).

Assim, não é apenas o tédio, mas também o cansaço físico, sob a forma de sono profundo, equiparável ao coma ("o estado de coma é bom para os vivos") que, volta e meia, desgoverna o rumo que pretende imprimir aos acontecimentos. A implicação é que, também nos momentos em que fala de si, entremeando suas histórias, Malone não dispõe de fundamentos estáveis para sua identidade, ameaçada pela constante perda da consciência, pelo desfalecimento e, a exemplo do que acontece com os demais heróis beckettianos, pelos "ruídos do mundo", pelo "coro" internalizado de vozes que se recusa a cessar. Como sua personagem, o narrador-narrado não é totalmente dono de si, ao contrário do que quis fazer crer ao enunciar sua vontade narrativa, tão afirmativa e pretensamente distante do tom dubitativo da memórias de Molloy e Moran.

O salto que marca a passagem da infância de Sapo a um estágio da existência em que já se assemelha aos vagabundos clássicos beckettianos, vestido como Molloy, portando chapéu pequeno e sobretudo longo, não é apenas temporal, testemunho do avanço da agonia do narrador e das personagens[17]. Também serve a Malone para passar a tratar de outro meio, o urbano, abandonando as ilusões perdidas do belo natural, paraíso impossível, e mostrando como seu herói, envelhecido e duramente reconhecível, se comporta e se marginaliza em meio à selva citadina:

> Não, não sei como o reconheci, não vou me retratar de nada. Talvez nem seja ele, Pouco importa. Agora, ele é meu. É um ser ainda vivo e, inútil dizer, do sexo masculino, vivendo esta vida crepuscular que é como uma convalescença, se minhas lembranças são minhas, e que você saboreia perambulando depois do sol, ou sob a superfície, nos corredores do metrô. Em volta, é o fluxo dos fudidos da vida, comprando passagens, carregados de bagagens, eternamente ali onde não é preciso na hora que não é preciso estar (*Malone Morre*, p. 65).

---

[17] A atenção que Beckett dedica à indumentária, rota e de tamanho inadequado, lembra sua importância na explicitação do grotesco da situação das personagens, componente trágico e cômico da caracterização. Na encenação de Godot, o autor fazia questão de que as calças de Vladimir descessem ao chão. "Nada é mais trágico que o grotesco", insistia. Vale lembrar que Molloy, quando seduzido por Lousse é privado das roupas, da mesma forma que o protagonista de "La Fin", quando no asilo, ou mesmo Malone, nu sob as cobertas; o gesto invariavelmente é sentido como uma ameaça a sua identidade por todos eles, apesar e por causa da indigência dos farrapos que portam.

A pergunta pela identidade da personagem reencontrada ecoa a que se fazia sobre a semelhança entre Moran e Molloy e pede resposta parecida: se não se trata de uma continuidade perfeita, o menino que assistia o mundo à sua volta, curioso mas sem grande envolvimento, encarna uma visão de mundo, um desengajamento voluntário que cabem muitíssimo bem na descrição de seu sucessor urbano.

Se a metáfora maior da urbe moderna é a velocidade, o frenesi do movimento automatizado e incessante, irrefletido, da massa anônima, Sapo reaparece convenientemente na contracorrente, deitado, imóvel num banco de parque. A ruptura é tamanha que o narrador, insatisfeito, frisa a novidade do terreno em que a personagem mais uma vez fracassará em reconciliar-se com o mundo, trocando-lhe o nome:

> Pois Sapo – não, não posso mais chamá-lo assim, e até me pergunto como pude suportar esse nome até aqui. Então assim para, deixe-me ver, para Macmann, não melhorou muito, mas não há tempo a perder, já que Macmann poderia estar nu como um bicho debaixo dessa, desta veste, e nada apareceria na superfície (*Malone Morre*, p. 68).

A exemplo do nome do protagonista, Malone, cuja origem pode ser localizada na conjunção de "*me*" e "*alone*", encarnando o confronto solitário, mas de todo homem, do narrador com seus fiapos de vida, também Macmann traz um sabor alegórico, determinando a personagem de Malone como um anônimo e universal "filho do homem", generalidade, aliás, que já se insinuava na proximidade entre o nome de seu duplo antecessor, Sapo, e a designação genérica da espécie humana, *sapiens*, por bondade dos cientistas.

Como já o fizera em *Molloy*, Beckett localiza a primeira aparição citadina de suas personagens no crepúsculo, em meio à confusão do lusco-fusco, sinalizando sua impenetrabilidade aos olhos destes, servindo-se do *rush* da multidão, que volta para suas casas, como pano de fundo contrastivo para o insulamento de seus heróis, todos eles ilhas de resistência, involuntária, à maré montante de seu tempo. A descrição poderia figurar em Poe ou em Baudelaire e antecipa, no seu retrato dos comportamentos em sociedade, as anti-utopias das obras beckettianas da fase final, em que a uniformização dos comportamentos cabe em rótulos e categorias estanques, como a dos *chercheurs*, os esperançosos, contraposta à massa dos desistentes, os *vaincus*, que convivem no cilindro fechado de *Le Dépeupleur*. A massa amorfa despejada dos escritórios insinua uma equivalência mal disfarçada entre o trabalho alienado na cidade e no campo, sublinhando a continuidade da experiência da personagem que Malone faz percorrer fases diversas da vida:

> Mas ele encara mesmo são as pessoas, numerosas na rua a essa hora, o dia findo, toda a longa noite diante deles. As portas, dos escritórios, das lojas e as outras portas, cada uma vomita seu contingente. Os grupos assim devolvidos à liberdade ficam por um momento compactos, na calçada, na sarjeta, meio tontos, então se deslocam, cada um no caminho que lhe foi traçado. E mesmo aqueles que se sabem condenados a trilhar o mesmo caminho, pois não há muitos a escolher, mesmo esses se cumprimentam e partem, mas com polidez, com alguma desculpa esfarrapada, ou sem uma palavra, pois cada um tem seus hábitos e conhece os dos outros. Tanto pior para quem tiver vontade, excepcionalmente, de acompanhar um pouco, em sua recuperada liberdade, num pequeno trecho do caminho um semelhante, não importa quem, a não ser por um feliz acaso, ele vai acabar tropeçando em alguém sofrendo da mesma necessidade. Então felizes, dão alguns passos juntos, depois se separam, cada um, talvez, se dizendo, agora ele vai se achar com direito a tudo. Ou uma frase mais curta provavelmente, e mesmo inacabada, no modelo daquelas, único lugar onde descansamos das minúcias da vida em sociedade. Nessa hora, pois, que reabre para tanta gente o caminho do repouso e das distrações, os casais, cuja maior parte se encontra apenas por uma simples questão de interesse erótico, são pouco numerosos comparados com os solitários, cruzando as ruas e esquinas em todos os sentidos, obstruindo o acesso aos lugares de prazer, cotovelos nos parapeitos das janelas, encostados, de longe em longe, nos muros da cidade. Mas não demoram a chegar onde estão sendo esperados, uns em sua própria casa, ou na casa de outros, os outros, na rua, como se diz, num lugar público ou num ponto combinado, muitas vezes, na porta de uma casa, debaixo de uma entrada coberta, na expectativa de chuva. E os primeiros a chegar não têm que esperar muito, pois todos se apressam uns para os outros, sabendo como é breve o tempo que lhes resta para dizer tudo que trazem no coração e nas vísceras e para fazer as coisas que têm que fazer juntos, as coisas que não se pode fazer sozinho (*Malone Morre*, pp. 68-69).

Quando Beckett escreveu o roteiro de *Film* – realizado nos anos 60, em Nova York, tendo Buster Keaton como protagonista e contando com sua participação direta na direção, de Alain Schneider –, escolheu para a cena de abertura a mesma situação de angústia provocada pelo efeito avassalador do movimento das massas. A personagem central, em busca do silêncio e da solidão, fugindo à percepção exterior em busca da auto-anulação, deveria ser contemplada objetivamente, perdida e apavorada, paranóica em meio ao fluxo de uma multidão de operários, deixando uma fábrica ao fim de um turno e refletida, através de câmara subjetiva, nos olhares de espanto que sua presença, flagrantemente irregular e discordante, provocaria nos circunstantes. Na realização do roteiro, a pressa determinada pela impossibilidade de Beckett estender sua estadia na cidade além de uma semana, acabou desfigurando a intenção, reduzindo a pretendida multidão aos olhares de uns poucos passantes.

Mas o vínculo entre as histórias de infância quase bucólica de Sapo com as da maturidade igualmente desencantada, encarnada por Macmann, mostra-se particularmente visível na retomada destacada de outra historieta alegórica, desta vez protagonizada por um cavalo, duplo da mula que o pai Louis arremata às portas do abatedouro, para presenteá-la com a tortura suplementar de mais trabalho sem finalidade, amaciando o solo que a devoraria[18]. A vida, novamente, é equiparada a uma tarefa ingrata, sem recompensas e impossível de escamotear ou adiar, estampada na biografia resumida do cavalo da cidade que Macmann observa em seu "último estágio [...], entre sua recente carreira como cavalo de montaria, de corrida, ou de carroça, e o matadouro" (*Malone Morre*, p. 70). Biografia que poderia fazer vezes de epígrafe. A representatividade do quadro é destacada pela extensão do excurso, que interrompe a narrativa do reencontro do filho pródigo de Malone, interrupção cujo fim é saudado por um suspiro de alívio do narrador: "Mas para Macmann, ufa!, olha ele aí de novo, [...]" (*Malone Morre*, p. 71).

---

[18] Entre os pertences de Malone, consta também uma foto de um asno que, se despedindo da vida, acaba por rasgar. Como no *Film*, em que algumas dos retratos rasgados pelo protagonista no empenho de anular todo rastro de sua existência eram fotos que insinuavam lembranças familiares de Beckett, não custa registrar que, perto de seu apartamento na Rue Vaugirard funcionou o último abatedouro de Paris, e o escritor certamente pôde testemunhar os rebanhos sendo conduzidos para o abate.

Desde "Dante e a Lagosta", a inconsciência com que os animais, criados para o abate, seguem cumprindo seu fato, horroriza Beckett em sua proximidade à condição humana[19]. Na relação entre passageiro, cocheiro e animal, Beckett historiciza aquela rotina cruel que, na cena campesina, poderia passar por mera ordem natural das coisas, defeito congênito e ontológico do nosso mundo, a injustiça pesando mais, em última análise, no elo mais fraco da correia, o animal, suporte do desabafo e vingança arbitrária contra os maltratos, de origem mal localizada, que a cidade impõe ao poder modesto dos senhores diminutos que o exploram, força de reação capaz de ser exercida, única e inutilmente, sobre ele. A repetição da cena não tem nada de natural, mas é eternamente reposta, em suas assimetrias, pelas vontades conflitantes e astúcia interessada dos atores envolvidos[20].

A existência adulta e senil de Macmann tem, no romance, três estações, anotadas aos saltos por Malone, cada seção interrompida

---

[19] "Os animais estão no pasto, o sol aquece as pedras e as faz faiscar. Sim, deixo minha felicidade e retorno à raça dos homens também, que vão e vêm, muitas vezes com fardos. Eu os julguei mal talvez, mas não creio. Além do mais, eu não os julguei. Quero apenas uma última vez tentar compreendê-los, começar a compreender como tais seres são possíveis. Não, não se trata de compreender. De que então? Não sei" (*Malone Morre*, p. 31).

[20] Cf. *Malone Morre*, pp. 70-71. Para um quadro curiosamente análogo, separado pelo abismo de visões de mundo e contextos historicamente muito diversos, ver Roberto Schwarz sobre Oswald de Andrade, "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista", *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.

por reflexões mal contidas sobre os avanços de sua agonia final, seu sentido e o espaço em que se dá. Macmann reaparece em meio a cidade; em seguida, sua total alienação fica patente na cena em que se deixa castigar pela chuva; por fim, acaba conduzido a um asilo, em que sua semelhança com seu criador ganha nova evidência, e também ele se aproxima do fim. O percurso físico da personagem também se retrai, desembocando no espaço fechado, no confinamento característico de Malone.

Lugar de transição entre a vida e a morte, entre os vivos e os mortos, constituído unicamente nas palavras do seu habitante, o quarto tem aqui seu caráter fantasmagórico, irreal, bastante acentuado em relação às duas narrativas que compunham o romance anterior. Trata-se um espaço literário, construído, tendendo para a ruptura completa com a normalidade reconhecível, ainda passível de motivação verossímil: limbo, inferno, o espaço infinitamente desconhecido, apreendido a partir de um ponto mínimo, em que o emaranhado de vozes que constituirá o núcleo gerador da fala do Inominável já está em gestação. Na trilogia, o mundo dos vivos sobreviverá à maneira de memórias destacadas, convertidas em miragens/imagens luminosas, que assombram a existência recolhida a seu próprio interior – separação que se tornará ainda mais patente em *Comment c'est*, narrativa em que o espaço dos ínferos se opõe a um mundo lá em cima, sobrevivente apenas nas lembranças.

A primeira descrição que Malone faz do quarto é também uma cartografia do seu espírito (palavra que ainda emprega, inseguro de sua aplicabilidade), cumprindo uma trajetória de encolhimento, de concentração. Nele, as referências são a janela, os poucos móveis, os objetos de Malone e seu próprio corpo. A janela alimenta de figuras do mundo exterior sua percepção confusa, imagens de que, incapaz de interpretá-las ao modo dos vivos, se serve modicamente, meros pretextos para a projeção de combinações próprias entre a fantasia e o entendimento prejudicado[21]. Essas imagens, por sua vez, funcionam como uma variante das manchas de Rorschach, também abrindo para o leitor janelas para a interioridade de Malone, como no caso da contemplação de um casal fazendo amor, indício de seu desconforto em relação ao assunto e pretexto para que o narrador desenvolva o tema, tanto em suas considerações pessoais como na construção da personagem de Macmann.

---

[21] As certezas do narrador, abaladas, não vão ao ponto de assegurar a existência da janela, por ele comparada a uma pintura em *trompe l'oeil*, destinada a

De um trocadilho fácil no inglês (*womb/tomb*), vem o reforço do caráter liminar do quarto. A sensação de constrangimento, de sufocamento, de incapacidade de renovação do ar sugerem ao narrador diversas termos de comparação, oscilando entre o útero e o caixão: seja a cela de prisão, o crânio, a caverna do mito de Platão. Neste espaço fechado, precursor das esferas e pirâmides da obra final, aos objetos que já faziam parte do quarto como escassa mobília, decoração espartana, vai, gradativamente, se acrescentando o corpo de Malone, cada vez mais alheio e independente da consciência que o habita. O intervalo entre o vivido e a escrita se replica no intervalo entre a consciência e sua sede, o corpo, abismo crescente e levando, no limite, à impossibilidade de certezas quanto ao eu, ao abalo das afirmações fundadas na primeira pessoa, a certa autonomização do discurso, para além da despersonalização já implicada no fazer artístico, processo que, ao longo da trilogia, foi ganhando força e, na obra final, resultou no desdobramento do narrador em locutor e ouvinte.

> Tudo atrai para as funduras mais próximas, principalmente meus pés, já em tempos normais tão mais distantes de mim que todo o resto, da minha cabeça quero dizer, pois foi nela que me refugiei, meus pés me parecem estar a léguas de mim. E para chamá-los até mim, para serem lavados por exemplo, acho que eu levaria bem um mês, isso sem falar no tempo que levaria para localizá-los. [...] mas meus dedos também escrevem em outras latitudes, e o ar que respira através do meu caderno e lhe

---

iludi-lo, "[...] ao lado desta janela que às vezes me digo que deve ser uma pintura ilusória., como o teto de Tiepolo em Würzburg, que turista devo ter sido!, até do trema eu me lembrei" (*Malone Morre*, p. 76).

> vira as páginas sem que eu perceba, quando caio no sono, de maneira que o sujeito cai longe do verbo e o sujeito aterrissa em algum lugar no vazio não é o ar desta penúltima morada (*Malone Morre*, pp. 74-75).

Quanto maior a contração da consciência, maior, paradoxalmente, a sensação de amplitude do espaço virtualmente ocupado por este corpo que dela vai se desgarrando, capaz de se expandir aos limites desconhecidos do mundo exterior, vale dizer, para Beckett, do caos ("e se eu devesse ficar de pé de novo, Deus que me preserve, gosto de imaginar que ia ocupar boa parte do universo", *Malone Morre*, p. 75). Enquanto não cessa sua ligação com o corpo, enquanto o pulso ainda pulsa, a circunstância coloca para Malone o problema suplementar dos meios de vida, da alimentação[22].

Para um leitor tão atento de Dante, o emparedamento vivo não poderia deixar de colocar a questão da dependência completa do outro, ainda que, ao contrário do que se passa com Ugolino, a fome lhe proponha um novo tipo de prova moral (Malone não se apega à vida, mas pretende apressar seu fim). No caso, o outro está aqui anonimamente encoberto sob o rótulo de "eles", acrescendo uma fonte extra de manipulação exterior da natural ansiedade provocada pelo estado terminal. Eco remoto das visitas de Gaber a Moran, um emissário anônimo vem visitá-lo, para conturbar ainda mais seus momentos finais. O papel de criador, de artífice de destinos através da força, abalada com certeza, da Palavra (aqui a serviço da desconstrução do mundo), faz Malone indiferente a este núncio, representante de um hipotético responsável maior por seu destino. Confessa que o projeto antes acalentado de criar um deus a sua imagem e semelhança, paródia do poder do *logos* divino, já fora há muito abandonado[23]. Nem recuperação inesperada, milagrosa, nem eutanásia, basta que a história siga seu curso, *leave me alone*.

---

[22] "Isso me lembra, quanto tempo alguém pode ficar em jejum, impunemente? O prefeito de Cork ficou eternidades em jejum, mas ele era jovem, e tinha convicções políticas, convicções humanas, quem sabe. Ele mal se permitia uma lágrima d'água, de vez em quando, com um pouco de açúcar, por favor. Água, pelo amor de Deus! Como é que pode, eu não sentir sede? Acho que mato a sede por dentro, com minhas próprias secreções" (*Malone Morre*, p. 124).

A retomada seguinte da narrativa de Macmann o traz em espaço análogo ao de Malone, o refúgio na clausura de um hospício. Na história da personagem, a retirada do convívio com a amplitude dos parques e das multidões corresponde ao percurso de retração da consciência no corpo de Malone. À diferença do narrador, Macmann goza ainda de relativa liberdade dentro dos muros do asilo, percorrendo os jardins que lhe servem de caricato paraíso[24]. O controle que se exerce sobre sua rotina obedece a estágios diferenciados, antes e depois de Moll, a enfermeira cujo nome tem, como o de Malone, a mesma raiz daquele da personagem título do romance anterior. Sua introdução na história é pretexto para que Malone ajuste contas com o amor, tão desacreditado na trilogia quanto a razão.

Malone, como o eu que fala nos três contos interligados que precederam os romances do pós-guerra, abomina no amor a propriedade de perpetuar a espécie, dar continuidade ao castigo prolongado. Mas não é este o único ponto de ataque, uma vez que igualmente as experiências homossexuais são objeto de desconfiança e desprezo na obra beckettiana. A androginia no encontro de

---

23. Cf. Jan. Hokenson, "A stuttering logos: biblical paradigms in Beckett's trilogy", *James Joyce Quarterly*, The University of Tulsa, Tulsa, Oklahoma, vol. 8, n. 4, pp. 293-310, Summer, 1971.
24. Os asilos, presentes em *Watt*, *Murphy*, em "La fin", por exemplo, têm a propriedade reconfortante de propiciar às personagens um caminho para o mundo interior. Que os asilos tenham sido escolhidos com persistência por Beckett neste contexto sugere a criação de um padrão simbólico na obra, que encontra eco na preferência de suas criaturas por encerrarem-se no quarto, vivendo residualmente, no recolhimento. Deste emprego contínuo das mesma ambientação, derivam várias metáforas cognatas, também recorrentes (por exemplo, a do nascimento como a expulsão ou despejo de um recinto fechado), acentuando o caráter entrelaçado da obra beckettiana. Ver R. Rabinovitz, "Beckett's new figurative language", em *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1992, pp. 118-136.

corpos aparece claramente nas narrativas da fase final, em que o narrador aparece disposto a corrigir o sexo de suas personagens, sem que isto lhe cause espécie ou modifique o rumo da história dos desencontros entre dois seres, infrutífero em ambos os casos. O próprio Malone menciona seus encontros com Jackson, o dono do papagaio, e com seus sucessores, também homens.

No episódio campestre, masturbação e incesto introduzem o tema do sexo sem retoques, tema e tom retomados nas cena que Malone protagoniza de observação do casal vizinho, através da janela. Nela, atribuindo-se uma perspectiva totalmente estranha ao fenômeno, dando-se ares da "inteligência extraterrestre" mencionada por Hamm em *Fin de Partie*, submetida a uma tardia cena primal, confunde forma e sentido da experiência (que estão fazendo? mas de pé, como os cães? aparentemente, não se machucam), não podendo imaginar qualquer consolo que dela se possa extrair.

Com Moll, a paródia do amor romântico passa pelo cansaço dos corpos, em sua decrepitude avizinhando a experiência daquela que lhe parece mais distante, senão antípoda, a da morte[25]. De fato, os sinais de decrepitude do corpo transformam o rito primaveril em sinistro acompanhamento da aproximação do fim, demonstrando a clara desconfiança do autor sobre a possibilidade do erotismo como caminho para o extravasamento dos limites individuais e porta para alguma espécie de harmonia, contemplando uma despersonalização positiva, no encontro, improvável, com o outro[26].

---

25. Em *All That Fall*, (1957) a versão conjugal do amor, representada na esterilidade do casal que reúne o cego Dan e a infeliz e histérica Maddy, cuja única filha morre em criança, apresenta o mesmo início em meio as ruínas que caracteriza o encontro de Malone e Moll: "Mrs. Rooney: What is the matter, Dan? Are you not well?/ Mr. Rooney: Well! Did you ever know me to be well? The day you met me I should have been in bed. The day you proposed to me the doctors gave me up. You knew that, did you not? The night you married me they came for me with an ambulance. You have not forgotten that, I suppose?" (*All That Fall*, *op. cit.*, pp. 191-192). Também Nagg e Nell, de *Fin de Partie*, encerram a lua-de-mel num acidente que os deixa mutilados.
26. A descrição da falta de sincronia entre as tentativas de aproximação entre Macmann e Moll lembram as observações que Beckett faz a respeito de

A beleza aqui não se dá ao trabalho de disfarçar sua transitoriedade, mas assume seu parentesco com o pó a que deve retornar, sem que, a quem ame, o feio deva necessariamente parecer menos feio. Na enfermeira, que passa como bala pelo fim de vida de Macmann, a coqueteria transparece apenas em macabro adorno, surreal ícone religioso, esculpido nos poucos dentes que lhe restam na boca, tingindo de humor para lá de negro a obsessão do autor com a contabilidade arbitrária das chances de salvação dos dois ladrões na cruz ao lado do Cristo. Seu adoecimento e morte súbitas, apressados pelo narrador que se diz entediado, deixam em Macmann apenas o empenho em se desfazer mais rapidamente de seus traços individuais.

As remissões de um nível da narrativa a outro se intensificam a partir do episódio de Moll e descrevem a trajetória declinante da separação dos registros e do autocontrole de Malone. Iniciam-se com uma alusão a um ânimo anormalmente agitado, coincidente com a chegada da personagem ao asilo e sua aproximação da enfermeira decrépita: "Paro um pouco para observar que me sinto numa forma extraordinária. Delírio, quem sabe" (*Malone Morre*, p. 104). Descrita a rotina de Macmann como interno, Malone prossegue, no mesmo tom inquieto, estranhando a curiosidade mais viva que a história lhe provoca, perturbando sua pretensa indiferença:

> Mil pequenas coisinhas a relatar, muito estranhas, considerando minha situação, se as interpreto corretamente. Mas minhas notas têm uma curiosa tendência, entendo, por fim, de aniquilar tudo o que devem registrar. Assim me apresso em me afastar deste extraordinário calor, para só falar nele, que se apoderou de certas partes da minha máquina, quais não digo. E dizer que eu estava pensando que eu ia esfriar! (*Malone Morre*, p. 107).

Tal comentário precede a descrição grotesca das tentativas de Macmann em manifestar fisicamente seu interesse, primeiro muito discreto, pela enfermeira. A metáfora que exprime o ato desajeitado é a do encaixe difícil de uma fronha a um travesseiro. O que se segue é uma progressiva autonomização das notas, contestando o direito autoral à última palavra, que devia caber a Malone, pondo em xeque sua própria consciência de si: "Me perdi. Nenhuma palavra" (*Malone Morre*, p. 111). Toda a arquitetura narrativa, fachadas falsas armadas pelas histórias, desvios que postergavam o discurso sobre o que realmente importa a Malone (as dificuldades em conhecer a si próprio, sua falência no corpo e no espírito, a impossibilidade de criar um consolo na arte, refugiar-se da vida), entra em colapso num desabafo mal contido, que deixa entrever o eu em ruínas, inesgotável e estéril, ponto perdido no espaço, que toma a palavra no Inominável.

> Cansado com o meu cansaço, branca lua última, único lamento, nem isso. Estar morto, diante dela, sobre ela, com ela, e girar, morto sobre morta, em volta dos pobres homens, e nunca mais ter que morrer, entre vivos e moribundos. Nem isso, não, nem isso. Minha lua estava aqui embaixo, aqui bem embaixo, o tantinho que eu pude desejar. E um dia, logo, logo, um dia iluminada pela terra, debaixo da terra, um bicho em agonia dirá, como eu, à luz de um luar que fosse da terra, um luar, um terrear, nem isso, nem mesmo isso, e morrer, sem nunca ter conseguido encontrar um arrependimento que fosse (*Malone Morre*, p. 113).

E, apesar deste cansaço, contra sua própria confissão de impotência e reconhecimento dos limites ao exercício de sua fantasia criativa, substantivação da vontade de poder (objetivos, caderno, grafite e vida esgotando-se; ideais, personagens e história rebeldes), Malone não consegue renunciar, entregar os pontos. À beira do abismo, continua tentando salvar os escombros de seu plano narrativo, rearranjado às pressas para adaptar-se às novas, adversas,

---

Albertine e Marcel no romance proustiano, cada um cativo de um desejo que o outro despertou, interessado, e não mais alimenta. Ainda neste terreno, vale lembrar que o anti-Proust que protagoniza *Krapp's Last Tape* (1959), personagem empenhada em neutralizar e classificar todos os momentos da existência em gravações de fitas magnéticas, roubou uma *madeleine* amorosa do seu autor: a lembrança epifânica do passeio de barco com a namorada, recorrente na obra beckettiana e que já aparecia em *Dream of Fair to Middling Women*, nos anos 20.

circunstâncias. Nele, procura apropriar-se do que é descontrole, assumir os descaminhos da narrativa como opções pessoais, breve, preservar o direito de dizer eu, afirmar-se enquanto fonte primeira dos acontecimentos narrados:

> Aqui está o programa, de qualquer forma, o fim do programa. Pensam que podem-me confundir e me fazer perder meus programas. São uns filhos da puta. Aqui está. Visitas, pequenas observações, segue Macmann, lembranças de agonia, mais Macmann, depois, misturar Macmann e agonia, o mais longo tempo possível. Isso não depende de mim, meu grafite não é inesgotável, nem meu caderno, nem Macmann, nem eu, apesar das aparências. Que tudo isso desapareça no mesmo instante, é tudo que eu peço, no momento. Salvo imprevisto (*Malone Morre*, p. 119).

Neste voto de auto-extinção coincidente com o fim (provisório) de sua história já cabe a advertência do ceticismo ("salvo imprevisto"). A impossibilidade de fixar identidade, de capitalizar uma história pessoal sacramentada pela morte, corresponde ao aspecto inconclusivo que a vida enquanto *pensum* assume para os narradores da trilogia, expresso à perfeição no aspecto contínuo, duradouro da morte enunciada no título de seu romance central: não *A Morte de Malone*, mas *Malone Morre*.

> Tudo está pronto. Menos eu. Estou nascendo na morte, se posso usar a expressão. Essa é a minha impressão. [...] Minha história terminada, ainda vou estar vivendo. Falta que promete. É o fim do mim. Não vou mais dizer eu (*Malone Morre*, p. 157).

O vaticínio do narrador, em sua última intervenção voltada para a própria agonia, ao "nascer para a morte", será desmentido pela queda das barreiras que separam os próprios volumes, também ela continuidade diluindo contornos, interligando Inominável, Malone, Molloy. Contra sua vontade, a primeira pessoa ressurgirá, agora natimorta, mais difícil de qualificar ou de calar, na algaravia que toma conta de seu sucessor, o sem nome, aquele cujo nome não pode ser pronunciado. Malone, que buscava o silêncio

do *requiescat in pace* e que, à exemplo de Hamm, gostaria de nunca ter estado cá, entre os vivos (o título provisório com que Beckett trabalhou o romance, *L'Absent*, é testemunho desta preferência[27]), mais uma vez será convocado a juntar-se à procissão de fracassados, no romance que tenta encerrar a trilogia.

---

[27] Cf. E. Brater, *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1994, p. 7.

6

O Inominável ou a Vida no Limbo

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite,
raiz e minério?

(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *O Áporo*)

O descanso de Malone não dura até o próximo volume. Na voz impessoal d'*O Inominável*, Malone ressuscita no purgatório. O corpo, carcaça em que os farrapos de memória de Molloy, Moran e Malone se abrigavam, perde aos poucos sua materialidade. O narrador do inominável habita um ponto qualquer de um espaço cinzento e indefinido, talvez seu crânio, imóvel ou não, não há como precisar, ao redor do qual, os velhos personagens de Beckett (Murphy, Mercier, Camier, Molloy, Malone) revolucionam como planetas, em órbitas mais ou menos regulares. A compulsão narrativa permanece: o Inominável, depois batizado Mahood e Worm, é ele próprio uma rede de palavras, um prisioneiro do presente da enunciação, relativizado pela instabilidade da própria identidade. Inventa personagens sobre os quais discursa, mutilados e confinados como ele[1], terceiros que não consegue delimitar se são corpos que cria para habitar, projeções do seu mundo interior ou descrições de realidades autônomas.

A radicalização da redução estrutural operada por Beckett sobre o arcabouço da narrativa volta-se agora para o próprio "eu" que fala. Sua identidade deslizante descaracteriza a fonte do discurso, o sujeito: o romance passa a ser uma máquina de palavras que gera a si própria, autônoma, desgarrada e fora de controle. O movimento é sisífico, interminável, a narrativa oscila entre a série infinita e o impasse, o murmúrio incessante e o silêncio. Num romance como este, no centro da espiral de adensamento que a trilogia realiza, o desfecho não tem vez:

> [...] talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar (*O Inominável*, p. 137).

O umbral a que, saindo de cena, o Inominável conduz o leitor opera uma coincidência entre o começo e o fim que não nos é estranha. Aponta para a figura da inesgotabilidade do percurso circular, já presente nas duas partes de Molloy e aqui agravada pelo descentramento da voz narrativa, cuja marca furtiva deixa-se entrever, mas não apreender, em toda e nenhuma parte. Como na meia-noite de Moran, o relógio volta ao princípio, o fim emenda-se ao começo, demonstrando o interminável da empresa do narrador, consciência sem subjetividade:

> Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim. Eu não me farei mais perguntas (*O Inominável*, p. 5).

À falta de um eixo que estruture a narrativa, a primeira pessoa passa a lugar privilegiado de uma disputa que, mais do que guerra ou jogo pronominal, tem a ver com o esfacelamento da identidade, posta em questão a partir dos fundamentos. Autor, narrador, personagens existem em regime provisório, de "vice-existência", continuamente revogável. Visando, no limite, ao cerne da essencialidade, disposto a cessar quando capaz de alcançar o silêncio dito essencial, a fonte de toda literatura, nas expressões de Blanchot[2], o próprio discurso se confessa incapaz, seja de abdicar da tarefa inesgotável, calando-se, seja de cumpri-la a contento[3].

A disposição do narrador para descartar todas as soluções de compromisso (a aproximação confessional, a ficcional, o relatório isento, a representação ordenada, mimética) anteriormente desacreditadas conduz a fala necessária a um impasse. O silêncio provisório, a pausa, não satisfaz. Tampouco se avizinha o impossível silêncio almejado, rigoroso, que já disse o que havia a ser dito. A proclamada nova inflexibilidade não abrevia o discurso necessário do narrador, mas dá-lhe caráter tendencialmente infinito. O único caminho possível para chegar a este discurso depurado é uma via negativa, passa pela demonstração de tudo aquilo que ele não é, da insuficiência mentirosa dos múltiplos aspectos que ele já assumiu no passado. A negação, a afirmação por exclusão implica em voltas infinitas na construção narrativa. Paradoxalmente, a vontade de negar os sofismas obriga aos recursos retóricos, ao desnudamento das armadilhas para neutralizá-las. O discurso que se quer direto, reta razão, acaba revelando-se o mais tortuoso: desprovido do artifício das máscaras fixas, desmancha-se na pluralidade de artifícios.

---

[1] Na trilogia, o estreitamento do espaço que o sujeito habita atinge aqui seu ápice: não mais o quarto, a cama, mas um latão, o crânio, o cinza sem limites. Sobre o espaço em Beckett, ver Ludovic Janvier, "Lieu dire", *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*, Paris, Éditions de l'Herne, 1976, pp. 167-189.

[2] Cf. M. Blanchot, "Où maintenant? Qui maintenant?", *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959.

[3] F Fanizza, "The Word and silence in Samuel Beckett's *The Unnamable*", J. O'Hara (ed.), *20th Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1970, pp. 71-81.

Qual é o núcleo pensante deste romance? O que ou quem pode ainda assim ser chamado? O que lhe atribui caráter individual, sem que esta individualidade se perca nas existências particulares? Qual a importância para sua existência da consubstanciação física, o quanto sua definição depende do atributo da extensão? Quais são suas determinações mínimas, que não podem ser descartadas sob o risco de desfigurar o que resta de sua identidade? Caso ela não se mantenha, qual o ponto decisivo em que ela se esvai de todo, desfazendo-se no caos? O quanto é necessário um nome para dar-lhe consistência? Encontrável este nome, qual seria sua solidez, como ele se relacionaria com os demais? É possível a delimitação de uma identidade individual na solidão? Quais são os limites que separam a consciência e sua interioridade do universo? Quão instáveis são estes limites?

Avanço importante no projeto beckettiano de buscar uma literatura da despalavra, culminância do "descenso" empreendido ao longo da trilogia, este romance final arrasta em seu fluxo verbal fragmentos da obra anterior, que poderiam funcionar como pontos de orientação de sua travessia, fosse esta a direção mais importante na leitura, a de reconduzi-lo à mínima ordem romanesca que se preservava nos dois volumes que o antecederam. Mas como a tarefa maior que se propõe à narrativa beckettiana do pós-guerra é a da desarticulação de uma dicção cristalizada, mais fecundo é tomar estas sobrevivências a contrapelo, como lembranças de caminhos recusados pelas opções estéticas do autor. Ao lado de *Comment c'est* (1961), *O Inominável* integra o canto de cisne das narrativas beckettianas dominadas pelo motivo do deslocamento compulsivo, tecido a partir do qual Beckett criou a sua primeira grande contribuição à narrativa moderna, marcada pelo uso particularíssimo que deu à primeira pessoa como foco da enunciação.

À semelhança de fractal desconcertante, o riocorrente da narrativa do Inominável foge à apreensão no micro e no macro, na passagem escolhida e no romance como um todo, ele também fragmento de uma construção sem fim. Foge à definição familiar, dirige-se para um caminho desconhecido, ou para a ausência dele, o que fica patente tanto para quem lê uma página, tomado de assalto pelo ritmo sufocado a que nele chega a escrita beckettiana, como para o leitor esperançoso e tenaz, que atravessa o livro na expectativa de uma descompressão que não vem. O estilo se define por uma contínua recapitulação para apagar os traços, um voltar atrás com as palavras não para corroborar certezas, muito menos para melhor armar situações épico-dramáticas, mas para cancelar as possibilidades insinuadas, cassar a palavra emprestada as *personae*, que mal chegam a se cristalizar. Como já se passava na relação entre as partes de *Molloy*, este efeito perturbador estende-se sobre toda a trilogia, para não dizer sobre a narrativa ficcional anterior de Beckett, acentuando-lhe o caráter inovador.

É significativo que, na obra em prosa, o volume que imediatamente se seguiu à trilogia, os *Textes pour Rien* (1955), tenha o caráter da justaposição de textos mínimos, brevíssimos e concentrados, retomando nesta concisão todos problemas de base colocados e não solucionados pelo romance. Na economia da obra, estas equações narrativas, pequenos textos enunciando aspectos da aporia, cumprem o papel que, nos três romances, já cumpriam os constantes balanços provisórios em que o narrador se envolvia.

A obsessão pelos planos narrativos servia ao narrador em primeira pessoa para constantemente repetir um apanhado de dúvidas e certezas, rearranjado a cada nova e inevitável prescrição de validade do anterior. Do ponto de vista do autor, inseria nos volumes um espaço adequado para a síntese e descrição do estágio do impasse em que se encontrava àquela altura seu "*work in regress*", tarefa absolutamente impossível de escamotear quando se está em busca de uma forma capaz de acomodar o caos sem nele se desfazer.

Obra de transição, os *Textes pour rien* antecipam a contenção verbal do último Beckett, funcionando como prolongamento do canto de cisne da primeira pessoa na narrativa beckettiana. Trabalham individualmente aspectos de questões que aparecem entrelaçadas n'*O Inominável*, à maneira de inventário organizado por tópicos, em resposta à obsessão de Malone e outras criaturas beckettianas pela ordem e pelo inventário[4].

Robert Champigny trata *O Inominável* como um monólogo menos conduzido que assombrado pela primeira pessoa, percorrido pelo pronome convertido em variante expandida do ponto de interrogação[5]. Se a dúvida metódica cartesiana se aplica ao objeto da reflexão, não se estende à coisa pensante, personalizada por um artifício aparentemente inocente do pensador. O pensamento não se afirma em si, mas é deslocado, na qualidade de atributo, para um espírito, para uma singularidade personalizada.

Ainda segundo Champigny, em suas tentativas malogradas de constituir-se enquanto pessoa/personagem, de identificar-se através de duplos, a primeira pessoa do *Inominável* demole esta inocência original: o espaço da dúvida se alarga e passa a abarcar o Ser em si, a linguagem, a significação, eles próprios colocados no campo temporal que buscavam decifrar, temporalizando a temporalidade que deles deriva, na esteira das palavras iniciais do romance:

---

[4] "Ao fim da minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro – *L'Innommable* – há uma desintegração completa. Nada de "eu", nada de "ter", nada de "ser". Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante. A última das coisas que escrevi – *Textes pour Rien* – foi uma tentativa de escapar da atitude de desintegração, mas falhou." Cf. entrevista concedida por Beckett a Israel Shenker no *New York Times*, 1956, anexos, p. xvi. "*Malone* brotou de *Molloy*, *O Inominável* de *Malone*, mas depois – e por um longo tempo – eu não tinha mais nenhuma certeza do que me restava a dizer. Eu tinha encurralado a mim mesmo. Tentando me libertar, escrevi aqueles pequenos textos, aquelas historinhas se você preferir, que chamo de *écrits pour rien*. Cf. entrevista concedida por Beckett a Gabriel d'Aubarède em *Nouvelles Littéraires*, 1961, anexos, p. xix. Sobre os *Textes pour Rien*, ver Porter Abbot, H., "Beginning again: the post-narrative art", *Texts for nothing* and *How it is*. In J. Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 106-123, e J. Pilling, *Texts for nothing*. In: J. Knowlson / J. Pilling, *Frescoes of the Skull*. London, John Calder, 1979, pp. 41-60.

[5] R. Champigny, "Adventures of the first person", in M. Friedman (ed.), *Samuel Beckett Now*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1975, pp. 119-128.

"Onde agora? Quem agora? Quando agora?" Colocadas estas novas dúvidas, não há mais um grau zero da subjetividade a partir do qual todo discurso possa se organizar. Instaura-se como princípio de ordenamento do discurso o desequilíbrio, uma espécie de labirintite verbal, vertigem que contamina tanto o leitor, como o mundo representado.

A introdução da primeira pessoa é um elemento complicador a mais. Numa narrativa monologada, é preciso identificar a quem o pronome "eu" se refere. O efeito obtido pelo descarte desajeitado com que o narrador faz acompanhar sua aparição (acompanhada do voto de dizer "eu" sem pensar nisso, preservar o puro pensamento) é avesso ao desejo manifesto: só faz chamar mais nossa atenção para a fragilidade do "eu" e tornar a questão mais crucial. A impossibilidade de respondê-la dá ao romance seu caráter errático e aparentemente sem fim, privando-lhe de um objetivo alcançável. Como coloca Champigny, o efeito das intervenções metalingüísticas é o de chamar a atenção mais para o dedo que aponta do que para aquilo que é indicado.

As tentativas de preservação das histórias, *ricorso* de velhos fantasmas narrativos, correspondem à necessidade (projetada pelo leitor, não totalmente exorcizada pelo narrador) de amarrar o "eu" que fala a circunstâncias mais precisas, a um cenário, a uma biografia, ficcional ou não. Mas o jogo de identificações da voz com caricaturas de pessoas ou personagens não se resolve e impossibilita o descanso ou o progresso. Enquanto, no discurso comum, os dêiticos (palavras como "eu", "aqui", "agora", respostas impossíveis às questões essenciais que abrem o *Inominável*) fixam-se, quando proferidos, num "indivíduo entre indivíduos, um lugar entre lugares, um momento entre momentos" (Champigny), o romance beckettiano instala-se numa câmara de eco, construída justamente no intervalo entre estes termos, suspensos em eterno, recusando-se à sedimentação.

Se, em *Malone Morre*, a questão da corpo, limite individual da existência, já se colocava de maneira incisiva, aqui ela se agudiza ainda mais. A retirada estratégica da capacidade reflexiva de

Malone, à medida que sua agonia avança, em direção a um ponto mínimo do crânio tinha duas conseqüências paradoxais: por um lado, tornar seu corpo um estranho, alienar-lhe os membros, que passariam a ser sentidos como partes estranhas e remotas, parentes distantes da consciência recolhida à cabeça; na outra direção, quanto menor o corpo, maior a possibilidade da integração cósmica, da dissolução do "eu" no caos universal, de uma expansão infinita.

Como no paradoxo da pilha impossível (ora atribuído a Zenão, ora a Eubulides de Mileto), n'*O Inominável*, a questão assume novo aspecto: a de quando e quão desfigurado precisa estar o corpo para que deixe de representar o indivíduo. Numa obra que sempre esteve atenta para as implicações de processos dolorosos como o da mutilação física, a preocupação em si não é nem um pouco estranha, mas sua forma excepcionalmente aguda, sim. Em tese, a solução dualista adotada por Beckett permite que o espírito se refugie no mínimo espaço. Não lhe faz falta mais que uma modesta glândula pineal.

Levar o retalhamento dos corpos e a tortura do espírito à beira da aberração circense, do circo de horrores, ilustra esta possibilidade esdrúxula. E, colocando à prova os limites, a representação espacial mínima e metonímica do sujeito leva, na obra final, a uma transmutação do "eu" ["*I*"] em "olho(s)" ["*eye/eyes*"], ele próprio cindido entre funções perceptivas distintas. Como já se antevia em *Film*, perceber o mundo e perceber a si próprio são as duas atividades básicas cumpridas a contragosto pelo que sobra do sujeito, incapaz de fugir à manutenção inercial destes processos, preservados por uma percepção atrofiada, limitada, caminhando para uma restrita autopercepção, pouco gloriosa.

Mahood, o primeiro dos duplos no qual a consciência falante ensaia se reconhecer, só aparece após uma tentativa malograda de postergar a necessidade de um nome. Reduzido a "bola falante", massa mal definida rasgada por uma boca, a primeira tentativa de situar o "eu" num campo biográfico, como coisa espacializada, passa também pela definição de um espaço exterior. "Seria bom estabelecer a posição do corpo no cenário exterior", cinza, indistinto, povoado pelas criaturas ficcionais da voz em primeira pessoa que percorreu os romances anteriores.

As lágrimas, prova dolorosa da vida em *Fim de Partida*, escorrem pelo "corpo" em constituição com o intuito de demarcar-lhe os limites. Mas já a pergunta pelas roupas, uniformizadoras em Molloy e nos contos que precederam a trilogia, escasseando em Malone, problematiza esta tentativa primeira[6]. "Estou vestido? Sempre me pergunto isso, e, então, subitamente, ponho-me a falar do chapéu de Malone, do casaco de Molloy ou do terno de Murphy". Nenhuma garantia sobra da coincidência das determinações da bola falante, invenção ou reminiscência, próprias ou surrupiadas, e da voz que fala.

Na obra final, esta anatomia da identidade concentrada nos processos metabólicos essenciais, da vida resumida a pulso e respiração, vai se acentuar, assim como a atenção máxima aos órgãos responsáveis por dois dos processos perceptivos essenciais: os olhos e os ouvidos. Os primeiros, objetivados pelas lágrimas, são incapazes de se diferenciar daquilo que vêem: "eu sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, se abre, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos". De forma análoga, os ouvidos trazem vozes que são portadoras de memórias equívocas, possível e mesmo provavelmente manifestações exteriorizadas de lembranças que dizem respeito ao ouvinte.

A cisão reflexiva da identidade em dois, "eu" e o "outro" dividindo espaço no mesmo indivíduo (aparente contradição nos termos), sua multiplicação em máscaras diversas, traz de volta a questão do processo de despersonalização, um dos motos maiores da trilogia. Para além da objetivação que, necessariamente, acompanha qualquer forma de arte, presente no momento de reificação da subjetividade em coisa criada, autônoma, livre do cordão que uma

---

6. A perda das roupas, por mais rotas, justas ou folgadas que estejam, sempre angustiou o narrador beckettiano (por exemplo, quando recolhidos a asilos ou, como Molloy, quando acolhidos pela hospitalidade normatizadora daqueles que não conhecem a marginalidade, como Lousse).

vez a ligou ao seu autor, a despersonalização de que aqui se fala tem relação com o enfraquecimento moderno da consciência individual, porto seguro a que o sujeito sempre volta para enfrentar o mundo.

Como em Fernando Pessoa, autor que Beckett tentou ler no original[7], o "eu" que fala no Inominável busca cercar-se de heterônimos e neles se confundir, mas, ao contrário do que ocorre com o autor de *Mensagem*, o Inominável não consegue atribuir-lhes um perfil biográfico consistente, constantemente regredindo ao estágio de indiferenciação anterior. Em Pessoa, a individualidade é forte a ponto de multiplicar-se em máscaras reconhecíveis e distintas, em Beckett, toda máscara desmancha-se no mesmo perfil amorfo e escorregadiço.

No *Inominável*, a primeira destas máscaras, Mahood, surge como personagem, mas progressivamente o narrador vai assumindo como sua a fala em primeira pessoa, confundindo-se com a da personagem sua biografia mínima, desprovida de memórias consistentes. O fato é que, mesmo nos raros momentos de aparente identificação total, negaceio e armadilha da narrativa, o intervalo entre o autor do discurso, criador, e a primeira pessoa criada, criatura, preserva-se no mal-estar confessado pelo narrador. Já se falou em "estática intersubjetiva" na ânsia de definir os ruídos que impedem a distinção clara ou a comunhão entre autor implícito e personagens no romance, nesta oscilação entre a propensão ao reconhecer-se nas propriedades atribuídas pelo discurso ao "eu" que fala ou a tendência a acentuar o alheamento, mecânico ou mediúnico, entre os fatos enunciados – proferidos como quem cita a fala de outro, e uma eventual existência pessoal, própria.

A carreira de herói de Mahood é breve e pobre em peripécias. Sua odisséia, volta ao mundo e volta à casa do filho pródigo, faz-se numa espiral que se fecha, caricatura da aproximação ardilosa daquele que pensa tortuosamente, Odisseu, e prefere chegar aos poucos, de volta às origens, como Molloy, em busca da mãe, ou Malone, experimentando um segundo vir/fugir à luz para a morte. No pátio da casa, a família reunida não escuta as histórias daquele que chega, mas incorpora-o à mobília, mero pretexto para conversas desinteressantes, incapazes de constituir sequer um arremedo de romance familiar no sentido freudiano e de lhe propiciar um ponto de partida individualizador. A insatisfação do narrador com o rumo que a história (sua ou de Mahood) toma leva-o a uma solução drástica, que lembra de perto a criação entediada de Malone, entre cujos cacoetes narrativos consta, em posição de destaque, a prontidão em varrer com uma penada as personagens, seres sempre em vias de se tornarem supérfluos, de perderem todo interesse.

Como faziam os soldados e os refugiados durante a guerra, muitas das criaturas beckettianas alimentam-se de conservas em latas, provisões de estados de exceção tornados rotineiros; é o caso não apenas dos pares alternantes de vítimas e carrascos que povoam o deserto de *Comment c'est*, como dos parentes de Mahood que, vítimas de um providencial botulismo, saem de cena abruptamente[8]. Com eles, também se vai a utilidade do próprio e fracassa a primeira tentativa exposta no romance de fixar a identidade do narrador. Em substituição ao perneta, aparece Worm (cuja inicial repete a inversão corriqueira do também corriqueiro M inicial que batiza os protagonistas beckettianos, visível por exemplo na seqüência do princípio de carreira, Murphy-Watt), mais desfigurado fisicamente, e aludindo ironicamente a uma redução na humanidade fracassada das personagens beckettianas. Quase larva, o destino de Worm é menos que rastejante e se repetirá nos seres que habitam o vazio de *Comment c'est*.

---

[7] Cf. J. Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*

[8] Em *Tia Júlia e o Escrevinhador*, Vargas Llosa traz em outro registro, de uma comicidade do ridículo, um autor de radionovelas, Pedro Camacho, que, acometido de falhas de memória, incapaz de prover continuidade aos seus dramalhões, adota a mesma solução. Como não se lembra em que pé deixou seus personagens nos capítulos anteriores, qual o gancho que ficou suspenso, resolve-se por inserir cataclismas a cada passo, dizimando o elenco numa sucessão inédita de terremotos, erupções vulcânicas e epidemias.

A limitação do angulo de visão, última janela para o mundo, cresce. As sensações físicas vão minguando até que a personagem se desfaça de todo, desmilinguida em palavras soltas. Reduzido ao estado de tronco sem membros, apenas a cabeça do protagonista escapa da prisão de um latão, réplica de urna funerária. Servindo como suporte aos cardápios dos pratos do dia de Paris, Worm recebe cuidados de uma caricatura das figuras femininas que deram atenção a Molloy (Lousse), Moran (Marthe) e Malone (Moll), uma mulher que, como ele, é incapaz de ganhar um nome persistente (Marguerite/Madeleine) e cuja única preocupação é mantê-lo eficaz em sua pouco nobre função. A exemplo de Mahood, também este arremedo de máscara se desfaz com facilidade e desaparece do foco central do livro. A partir daí, é a pura angústia narrativa quem toma conta do romance. O estilo é o da saturação, incapaz de discernir o "eu", ruído entre os ruídos, silêncio perdido no silêncio.

O que resta é a concepção da voz como espaço de mediação entre um mundo interior de fronteiras indefinidas e elásticas, capaz de se retrair ao máximo e de expandir-se ao infinito, e de um universo caótico exterior analogamente flexível, ora engolfado, ora extravasando com tal força que desfigura o resto de consciência falante. A imagem mais significativa deste eu-membrana é a do tímpano, que descreve a tenuidade e porosidade do espaço habitado pela consciência residual ao termo da trilogia. A incapacidade de determinar criador e criatura, sonho e realidade traz a baila associações com a velha tópica da "vida é sonho", da existência como representação[9], belamente resumida na ladainha em que o Inominável se define como um ser aprisionado, filho de seres aprisionados, por sua vez filhos de seres aprisionados, desconhecendo a liberdade numa regressão *ad infinitum*.

> [...] eu sou em palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o solo, o teto, as palavras, todo o universo está aqui, comigo, eu sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, se abre, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, aonde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em minha própria direção, venho de mim, nunca mais do que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, eu sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem chão onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo-se para dizer, que eu as sou todas, as que se unem, as que se separam, as que se ignoram, e não outra coisa, sim, qualquer outra coisa, que sou qualquer outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, limpo, negro, onde nada se move, nada fala, e que eu escute, e que eu ouça, e que eu busque como uma fera nascida na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas e mortas na jaula nascidas e mortas na jaula feras nascidas na jaula e mortas na jaula nascidas e mortas nascidas e mortas na jaula na jaula nascidas e depois mortas nascidas e depois mortas, como uma fera, digo eu, dizem eles, uma fera assim, que busco, como uma fera assim com meus pobres meios, uma fera assim, não tendo de sua espécie mais do que o medo, a raiva, não, a raiva acabou, apenas o medo, mais nada de tudo que lhe cabia do que o medo (*O Inominável*, pp. 107-108).

A multiplicação de imagens e metáforas que descrevem esta condição pode-se resumir a algumas categorias essenciais. Talvez a mais significativa delas seja a que fala de uma consciência ocupada por outras, coro dos contrários, um arremedo de "eu" em que uma voz decisiva, sempre outra, de outrem, ora toma o poder de assalto, ora é consensualmente eleita, como um síndico de um condomínio de vozes. A instabilidade, mesmo neste caso, persiste na ignorância das regras que garantem ou não alguma previsibilidade a este relacionamento.

---

[9] "Prefiro assim, devo dizer que prefiro assim, ah vocês sabem, quem vocês, deve ser a assistência, é um espetáculo, paga-se por um lugar e se espera, ou talvez seja gratuito, deve ser gratuito, um espetáculo gratuito, espera-se que isso comece, o quê isso, o espetáculo, espera-se que o espetáculo comece, o espetáculo gratuito, ou talvez seja obrigatório, um espetáculo obrigatório, espera-se que isso comece, o espetáculo obrigatório, é demorado, ouve-se uma voz, talvez seja um recitativo, é isso o espetáculo, alguém que recita [...], é isso o espetáculo, esperar sozinho no ar inquieto, que isso comece, que alguma coisa comece, que haja alguma coisa além de nós mesmos, que pudéssemos sair, que não tivéssemos mais medo, que refletíssemos, talvez sejamos cegos, somos sem dúvida surdos, o espetáculo teve lugar, tudo acabou, mas onde está então a mão amiga, ou simplesmente piedosa, ou paga para isso, ela demora a chegar, em tomar a vossa, levar-vos para fora, é isso o espetáculo, não custa nada, esperar sozinho, cego, surdo, não se sabe onde, não se sabe o quê, que a mão venha vos tirar dali, vos levar para outro lugar, onde talvez seja pior" (*O Inominável*, pp. 102-103).

Neste romance, também caberia bem o título provisório com o qual Beckett se referia a *Company* enquanto em elaboração, *The Voice VERBATIM*[10], título que não deixa de ter certo acento irônico. A unidade possível conferida ao discurso é, aqui, sempre problemática, editorializada por uma instância que não sabe situar a si própria e, quando pensa tê-lo feito, apressa-se em corrigir o equívoco. A fidelidade às palavras da voz é o respeito por seu caráter dividido, disputado e instável, longe de esclarecedor. Observe-se que, mesmo na trilogia, o modelo anterior, o do *ipsis litteris* perturbado, boa descrição da disposição narrativa dos relatórios de Moran e Molloy e da ficção autoconsciente de Malone, era mais confiável. Quando o toco de lápis que mantinha Malone vivo se esgota, aparentemente cessa sua agonia. Isso porquê o modelo acabado de discurso em que sua identidade buscava apoio, apesar de corroído e frágil na manutenção de seus objetivos, ainda se sustentava sobre uma lógica construtiva típica da escrita, que ordena as partes em busca da conclusão.

A agonia do *Inominável* é de outra ordem, mais essencial e mais refratária ao fim. Sua fala não se fixa, nem se curva a obstáculos exteriores. Como a cabeça cortada de Orfeu, segue cantando, atormentada, discurso abaixo, encadeando palavras a palavras, tramando as correias que a aprisionam. Arbitrário, o encerramento do livro tem algo de intervenção abrupta, de *deus ex-machina*, lembrando uma rendição exausta: não da voz, incessante, mas daqueles que deixam de lhe dar ouvidos, incapazes de tolerar seu rigor obstinado, autor e leitor.

Acuada no impasse que Beckett descreveu precisamente[11], um silêncio insatisfeito abateu-se sobre a prosa beckettiana, entrecortado pelos sussurros dos *Textes pour Rien*, até a publicação de *Comment C'est* (1961). No seu estilo paratático, desprovido de pontuação, evoluindo por blocos de texto que lembram parágrafos apenas remotamente, muitas novidades narrativas se insinuam, abrindo caminho para a segunda grande virada da ficção de Beckett. Se aqui persistem o motivo da viagem, a obsessão pelas duplas, pelo sofrimento físico, pela tortura espiritual, o narrador em primeira pessoa não mais é aquele desenvolvido e levado aos limites na trilogia. Trata-se de um narrador que registra sem mais, escriba que se alimenta de citações, de uma fala alheia cuja origem, ao contrário do que ocorre com a dos protagonistas da trilogia, não é mais sua maior preocupação.

Em retrospecto, contudo, o que mais nos chama a atenção é a maneira como o texto potencializa a importância do leitor na definição das seções lógicas do texto, guiando a sua voz interior e solicitando determinadas inflexões, explorando as ambigüidades propiciadas pela ausência de pontuação e paragrafação. Este casamento dos olhos que lêem com a fala, da escrita com a escuta silenciosa, dará o tom na evolução da prosa beckettiana ao longo das três décadas seguintes, cristalizando-se em obras cada vez menos expansivas, concentradas.

O OLHO DEVORADOR, O OLHO CRIADOR: A NARRATIVA BECKETTIANA PARA ALÉM DO INOMINÁVEL

Na obra em prosa de Samuel Beckett, a convivência entre essas duas instâncias, oral e escrita, dramática e narrativa, às vezes, assumindo ares de disputa, já aparecia pelo menos desde *Watt*, escrito durante a guerra. Evidenciava-se nas mediações fictícias que o autor introduzia entre seu texto e a leitura[12]. Nos anos 60, enquanto se encaminha para as narrativas de encerramento (tematizando os espaços fechado, encenando o estado terminal do sujeito, encaminhando-se para a conclusão possível), o narrador beckettiano passa a depender mais e mais das metáforas da oralidade, criando uma escrita que se vale da escuta para se constituir. O resultado foi uma aproximação ainda maior entre a escrita dramática e a obra em prosa (desde sempre muito próximas nas experiências representadas em ambos os meios).

---

[10] E. Brater, *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1994, p. 10.

[11] Em entrevista a Israel Shenker, de 1956, Beckett resumiu seu estado atual após a conclusão da trilogia: "Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *L' Innommable*, há uma desintegração completa. Nada de 'eu', nada de 'ter', nada de 'ser'. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante. A última das coisas que escrevi, os *Textes pour Rien*, foi uma tentativa de escapar da atitude de desintegração, mas falhou". Cf. Anexos, p. xvii.

A visibilidade deste processo é máxima, por exemplo, em *A Piece of Monologue/Solo* (1979), monólogo escrito para o ator irlandês, radicado em Paris como Beckett, David Warrilow. As imagens que compõem a meditação do protagonista solitário, ocupando um cenário quase vazio, voz de além-túmulo ou não, são as mesmas que assombram os narradores de *Nohow on*, a segunda "trilogia" em prosa beckettiana, ponto alto da narrativa dos anos 80. Praticamente indistintos, romances e peças dramáticas passam a ser pretexto de recitais brancos, com mínimos recursos cênicos, ou adaptações dramáticas, em que as descrições de luminosidade e variação de postura dos protagonistas da prosa final ganham concretude no palco[13].

Ao lado de sua extrema condensação e da intensa exploração dos recursos expressivos que associam som e significado, esta metamorfose do texto em partitura para uma música verbal, encenada ou não, é uma das responsáveis pela liricização da prosa tardia[14].

---

[12] Cf. *supra*, pp. 5-6.

[13] Sobre a obra final, ver N. Zurbrugg, "Beckett's mature fiction – from, 'shit' to 'shades' ", *Beckett and Proust*, London, C. Smythe, 1988, pp. 252-283. J. Acheson (ed.), *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*, London, Macmillan Press, 1987. B. Finney, *Since "How it is". A Study of Beckett's Later Fiction*, London, Covent Garden Press, 1972.

[14] Basta atentar para o apelo sonoro da descrição sibilante da imobilidade tensa, assombrada pela visão de um funeral (o próprio? o de um ente querido?) do protagonista de *A Piece of Monologue*, verdadeiro refrão que perpassa o texto de cabo a rabo: "Stands there staring out. Stock still staring out.

Faz-nos lembrar como Beckett passa a, cada vez mais, infiltrar na obra em prosa traços de seu domínio técnico de outros gêneros literários e outras artes, apoiadas em atos de enunciação e dependentes de realização cênica ou simplesmente decorrentes de maior atenção às entonações que as palavras assumem ao serem proferidas em voz alta. Para ter claro este domínio, basta pensar na sua bem-sucedida carreira de dramaturgia associada a meios exclusivamente sonoros, como o rádio, e àqueles em que a trilha sonora não é mero coadjuvante da imagem, como a televisão, bem como sua breve, mas significativa produção poética.

Nada a estranhar em autor tão atento às diversas formas de transgredir o silêncio inicial, agora impossível de recuperar. A entonação, as inflexões que a voz assume na obra final são essenciais para que se apanhe as modulações ricas de textos que valorizam a sutileza e a variação da filigrana possível, mesmo num universo da essencialidade, arranjo combinatório de um número mínimo de palavras, sons, estruturas sintáticas.

Tanto o *ipsis litteris*, quanto o *verbatim*, ganham concretude de fato apenas na performance e na leitura. Na obra final, Beckett brinca com estes limites entre a escrita e a fala, o registro fugidio e o aparentemente mais duradouro, valendo-se de meios inesperados e dos que jaziam latentes em seu percurso passado; em *Krapp's Last Tape*, peça em que a invenção, então recente, do gravador de rolo ganhou relação simbólica com o importante tema das diferenças entre a memória involuntária e a das lembranças assépticas, ordenadas em arquivos, e, principalmente, em *All That Fall*, isto já se evidencia. Nesta última, exemplo disto é a advertência irônica da Sra. Rooney, personagem de radionovela que, portanto, só ganha corpo quando ouvida e que faz aberta referência a esta condição ("Não pensem vocês que porque estou quieta não existo mais"). Mas em *Words and Music* e *Embers*, esta característica se potencializa, como na alusão irônica da voz que fala a uma visão do mar,

---

Nothing stirring in the black vast." Cf. *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 1986, pp. 425-429.

perceptível para o ouvinte apenas através do som, cuja estranheza, parecendo coisa de fantasia, poderia ser admitida, segundo a voz, apenas pelos olhos que vêem, pela presença imediata, impossível. A imaginação, decretada morta, ganha novamente o primeiro plano. Dela, mesmo contaminada e enfraquecida, deriva a existência possível, remédio e antídoto à real.

Como já ocorria em *Comment C'est*, em que a voz narrativa cita e não fala de moto próprio, também aqui a relação entre o "eu" e o outro, ou outros, que garantem sua existência, passa pelo testemunho legitimador. Sem seu duplo, sem seu copista, o Inominável perde a atualidade, deixa de existir. Imaginar um outro, criá-lo é uma imposição. Para ganhar corpo, todos precisam de seu copista, seu editor, alguém que os perceba. *Esse est percipi*. Examinados microscopicamente, estes processos perceptivos, ver e ouvir como mediações necessárias da criação protagonizada por criadores solitários e confinados passam a figurar como matéria primeira da ficção final de Beckett.

O tema da viagem, do deslocamento, apesar da imobilidade de Malone, preso ao leito, ainda presidia suas fantasias, a vida de suas criaturas. No *Inominável*, ele aparece prestes a se esboroar, numa mobilidade total e na viagem sem fim, o narrador condenado a vagar de *persona* em *persona*, sem conseguir se personalizar ele próprio, embalado por uma fala que não se fixa em ponto algum. O abandono progressivo da obsessão pelo motivo da errância tem papel importante nesta passagem fundamental da primeira pessoa beckettiana do início – mais do que pouco confiável, paradoxalmente aprisionada entre fato e ficção, que se cristalizou na trilogia do pós-guerra, a contribuição original de Beckett ao romance moderno –, para o narrador cindido e teatralizado da obra final – um "ele" sem nome que acrescenta nova mediação ao já remoto "eu" que, antes, apenas se deixava entrever, nunca precisar.

Presos em suas rotundas, quartos, abóbadas, estes novos protagonistas mostram-se voltados ainda, só que de maneira mais absorvente, para os problemas da criação, da transformação dos restos de experiência, memória e desejo em imagens que animem uma rotina mínima, quase nenhuma; sua impessoalidade, expressa em terceira pessoa, dá margens a ambigüidade de gênero (ele/ela) que em inglês e francês assume por vezes o aspecto da objetivação e despersonalização implicadas nos pronomes demonstrativos (*ce*) ou na assepsia do *it*. Curiosamente, ainda aqui, neste cuidado máximo com a impessoalidade do processo artístico, transpiram resquícios de vivências da pessoa de Samuel Beckett, neutralizadas e postas à serviço de uma única questão conduzida ao foco (a tema da criação), ampla o bastante para abarcar o mundo e a consciência.

A atenção dispensada aos movimentos mínimos de personagens confinadas, quase estáticas, acompanhadas em foco próximo e tempo lento (nos detalhes de uma mão trêmula ou na respiração arquejante), levou Gontarski a falar em "*origami* humano"[15]. Sem o consolo e a cachaça do perambular, as personagens passam a figurar em textos que privilegiam seu comportamento físico em espaços fechados, marcação essencial das poucas imagens que povoam seu mundo mental, memórias remotas ou projeções de desejos insatisfeitos, não passíveis de aquietamento, em momentos críticos: na proximidade da morte, no cessar das esperanças. Seu esforço imaginativo, mesmo frente à morte proclamada da imaginação, encarna "a tenacidade da linguagem em representar"[16]: mesmo reduzida aos seus fundamentos, ela não pode ser depurada do mundo, o mimético resiste em novo registro, gato de sete agonias.

Seu caráter de tentativas, mais do que o de toda ficção anterior, já aparece nos títulos destes textos breves, plêiade de textos que nem sempre Beckett considerou dignos de publicação (*Fizzles/Foirades*, *From an abandoned work*, por exemplo). Da infinita dificuldade de se desvencilhar do embaraço em que as fixações e determinação de fidelidade a seu programa estético trouxeram ao autor, aporias necessárias, nasceram diversos manuscritos tronco, fragmentos de idéias que foram sucessivamente reescritos, retrabalhados, muitas vezes após um intervalo de anos. Estes *faux départs*, abandonados e reaproveitados, passaram a integrar coletâneas breves, rescaldo da insatisfação beckettiana com o estado não suficientemente falho que atingiram em determinado ponto do processo, pouco expressivos da dureza do impasse de que deveriam ser a manifestação. Sua culminância deu-se na segunda trilogia, dos anos 80, composta por *Company*, *Mal Vu Mal Dit* e *Worstward Ho*, mas isto é uma outra história, um outro país, uma outra vida, que agora mais vale calar, *in extremis*, guardando forças para nova aprimoração do silêncio, do silêncio possível.

---

[15] S. Gontarski, "The conjuring of something out of nothing: Samuel Beckett's closed space novels", in S. Beckett, *Nohow on: Company, Ill seen, Ill said, Worstward Ho*, New York, Grove Press, 1996.

[16] *Idem, ibidem*.

Anexos

1

Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a "Carta Alemã" de 1937

Essa carta, endereçada a um conhecido alemão com quem Beckett tivera breve contato na viagem que fez pela Alemanha em 1936, responde negativamente à sugestão de que ele, Beckett, deveria se ocupar de uma tradução do poeta Joachim Ringelnatz, pseudônimo de Hans Bötticher (1883-1934), conforme esclarece Ruby Cohn, a editora de "Disjecta", coletânea de escritos beckettianos diversos e dispersos que traz este texto.

Ringelnatz pareceu-lhe uma personagem interessante, mas um poeta nem tanto. Foi marinheiro, vidraceiro, bibliotecário, rastreador de minas durante a guerra e depois comediante de cabaret. A importância do documento, datado de 7 de julho de 1937 reside no programa estético precocemente esboçado pelo autor da trilogia, demonstrativo do elevado grau de consciência e clarividência artística com que já então antevia seu próprio percurso futuro.

Caro Axel Kaun,

Muito obrigado por sua carta. Estava a ponto de escrever-lhe quando ela chegou. Então tive que seguir adiante com minhas viagens, como o carimbo postal viril de Ringelnatz, ainda que em circunstâncias menos apaixonadas.

O melhor seria que lhe contasse de imediato sem dourar a pílula que Ringelnatz, na minha opinião, não vale o esforço. Certamente você não ficará mais desapontado em ouvir isto de mim do que estou em afirmá-lo.

Li de cabo a rabo os 3 volumes, selecionei 23 poemas e traduzi dois deles como exemplos. O pouco que necessariamente perderam no processo só pode, naturalmente, ser avaliado em relação àquilo que teriam a perder, e devo dizer que este coeficiente de perda de qualidade me pareceu muito baixo, mesmo naquelas passagens em que ele é mais poeta e menos um fanático da rima.

Não se segue disto que uma tradução de Ringelnatz não encontraria interesse ou sucesso junto ao público inglês. Mas a este respeito sou totalmente incapaz de formar uma opinião, uma vez que as reações do público restrito, bem como do amplo estão se tornando cada vez mais um enigma para mim, e, o que é pior, de pouca importância. Pois não posso me libertar da alternativa ingênua, ao menos no que diz respeito à literatura, de que um assunto deve valer a pena ou não. E se precisamos ganhar dinheiro a todo preço, que o façamos em outro lugar qualquer.

Não tenho dúvidas de que, como ser humano, Ringelnatz era de extraordinário interesse. Mas, como poeta, parece ter compartilhado a opinião de Goethe: é melhor escrever NADA do que não escrever nada. Até mesmo o Grande Conselheiro Ducal teria permitido ao tradutor sentir-se indigno deste alto Kakoethes.

Explicaria em minúcia o meu mal-estar com a fúria rimante de Ringelnatz, caso você estivesse empenhado em compreendê-lo. Por ora, contudo, vou poupá-lo. Talvez você aprecie as orações fúnebres tão pouco quanto eu.

Também poderia, talvez, informá-lo dos poemas que selecionei e enviar as traduções como exemplo.

***

Fico sempre contente em receber uma carta sua. Portanto, por favor, escreva tão freqüente e extensivamente quanto possível. Você faz questão que eu faça o mesmo em inglês? Fica tão aborrecido

em ler minhas cartas em alemão quanto eu em escrever em inglês? Sentiria muito se você achasse que há entre nós algo semelhante a um contrato que eu falho em cumprir. Uma resposta faz-se necessária.

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavalheiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.

Ou será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura? Há alguma coisa paralisantemente sagrada na natureza viciosa da palavra que não se encontra nos elementos das outras artes? Há alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio? Uma resposta faz-se necessária.

Sei que há pessoas, pessoas sensatas e inteligentes, para quem não faz falta o silêncio. Não posso senão concluir que são orelhas de pau. Pois na floresta de símbolos, que não são nenhum, os pequenos pássaros da interpretação, que não é nenhuma, nunca silenciam.

Por ora, é claro, devemos nos satisfazer com pouco. Num primeiro momento, só podemos nos ocupar da questão de encontrar, de alguma maneira, um método pelo qual possamos representar esta atitude de ironia para com as palavras, através de palavras. Nesta dissonância entre os meios e seu uso talvez surja a possibilidade de experimentar um suspiro daquela música final ou daquele silêncio que subjaz a Tudo.

Com um programa destes, na minha opinião, o trabalho mais recente de Joyce não tem absolutamente nada a ver. Nele, parece tratar-se mais de uma questão de apoteose da palavra. A menos que Ascensão aos Céus e Descida aos Infernos sejam, de alguma maneira, uma e a mesma. Que bonito seria poder acreditar que este fosse mesmo o caso. Mas, por ora, devemos nos ater à mera intenção.

Talvez as logografias de Gertrude Stein estejam mais próximas do que tenho em mente. Pelo menos, a textura da linguagem tornou-se porosa, se de fato o fez, e apenas por muito acaso, como uma conseqüência de uma técnica similar à de Feininger. A infeliz senhora (será que continua viva?) ainda está, sem sombra de dúvida, apaixonada por seu veículo, mesmo que apenas da maneira que um matemático se apaixona por seus algarismos; um matemático para quem a resolução do problema é de interesse completamente secundário, para quem, na verdade, a morte de seus algarismos deve parecer terrível. Estabelecer uma relação entre este método e o de Joyce, como é moda, espanta-me como uma insensatez comparável à tentativa de aproximar Nominalismo (no sentido dos escolásticos) e Realismo. À caminho desta literatura da despalavra, para mim tão desejável, alguma forma da ironia nominalista poderia ser um estágio necessário. Mas não é suficiente que o jogo perca um pouco de sua sacrossanta seriedade. Ele deveria cessar. Ajamos então como aquele matemático louco (?) que empregava um princípio de mensuração diferente a cada etapa de seu cálculo. Um ataque às palavras em nome da beleza.

Neste meio-tempo, não estou fazendo absolutamente nada. Apenas, de quando em quando, tenho o consolo, como agora, de

pecar involuntariamente contra uma língua estrangeira, como gostaria de fazer, com conhecimento de causa e de propósito, contra a minha própria e como – *Deo juvante* – farei.

Saudações cordiais

Você quer o livro de Ringelnatz de volta?
Há traduções de Trakl para o inglês?

2

Três Diálogos com Georges Duthuit (1949)

Publicado originalmente em transition, Paris, n. 5, december 1949, este é o mais conhecido dos textos em que, falando de artistas plásticos (os pintores Pierre Tal Coat, André Masson e Bram Van Velde), Beckett fala de si. As conversas com Duthuit, aqui na forma final conferida pelo autor, prolongaram-se por meses, pessoalmente e por carta, indo muito além do que veio a público nestes diálogos. Dos três pintores objetos de discussão, é com Van Velde que o criador de Godot encontrava maiores afinidades pessoais, atribuindo-lhe impasses estéticos semelhantes aos seus.

1

TAL COAT

B. – Objeto total, completo com partes faltando, no lugar de objeto parcial. Questão de grau.

D. – Mais. A tirania do discreto derrubada. O mundo, um fluxo de movimentos compartilhando o tempo vivente, o do esforço, criação, liberação, o pintar, o pintor. O instante fugaz da sensação de volta, devolvido adiante, no contexto do *continuum* que nutriu.

B. – E, em todo caso, um movimento em direção a uma expressão mais adequada da experiência natural, tal como revelada à coenestesia vigilante. Se alcançada pela submissão ou pela dominação, o resultado é um ganho em natureza.

D. – Mas aquilo que o pintor descobre, ordena, transmite não está na natureza. Que relação há entre um destes quadros e uma paisagem contemplada numa certa época, numa certa estação, numa certa hora? Não estamos num plano completamente diferente?

B. – Por natural, entendo aqui, tal como o mais ingênuo dos realistas, uma combinação entre aquele que percebe e aquilo que é percebido, não um dado, mas uma experiência. Tudo que quero sugerir é que a tendência e a realização desta pintura são fundamentalmente aquelas da pintura passada, lutando para ampliar a formulação de um compromisso.

D. – Você negligencia a imensa distância entre o significado da percepção para Tal Coat e seu significado para a maioria de seus predecessores, apreendendo enquanto artistas com o mesmo servilismo utilitário, como num engarrafamento de trânsito, e melhorando o resultado com uma gota de geometria euclidiana. A percepção global de Tal Coat é desinteressada, sem compromisso com a verdade ou com a beleza, tiranias gêmeas da natureza. Posso identificar o compromisso na pintura passada, mas não do tipo que você deplora no Matisse de certo período ou no Tal Coat de hoje.

B. – Eu não deploro. Concordo que o Matisse em questão, assim como as orgias franciscanas de Tal Coat, têm um valor prodigioso, mas um valor cognato àqueles valores já acumulados. O que precisamos levar em conta em relação aos pintores italianos não é o fato de que pesquisaram o mundo com olhos de empreiteiros, um meio como outro qualquer, mas que eles jamais se afastaram minimamente do mundo do possível, conquanto o tenham ampliado. A única coisa perturbada pelos revolucionários Tal Coat ou Matisse foi uma certa ordem no plano do factível.

D. – Que outro plano pode haver para o fazedor (*maker*)?

B. – Logicamente, nenhum. No entanto, estou falando de uma arte que lhe dá as costas enojada, cansada de suas explorações trocadilhescas, cansada de fingir-se capaz, de ser capaz, de fazer

um pouco melhor a mesma velha coisa, de trilhar um pouco além a mesma terrível estrada.

D. – E preferindo o que?

B. – A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar[1].

D. – Mas este é um ponto de vista extremamente pessoal e violento, que pouco nos adianta na discussão do caso de Tal Coat.

B. – ...

D. – Talvez baste por hoje.

II
MASSON

B. – Em busca da dificuldade mais do que de dominá-la. A inquietude daquele a quem falta um adversário.

D. – Talvez seja por isso que, hoje, ele fale tantas vezes em pintar o vazio, "assustado e trêmulo". Antes, sua preocupação era com a criação de uma mitologia; em seguida com o homem, não apenas no universo, mas em sociedade; e agora... "o vazio interior, a condição primordial, de acordo com a estética chinesa, do ato de pintar". Assim pareceria, de fato, que Masson sofre, mais agudamente do que qualquer outro pintor vivo, da necessidade de chegar ao ponto de repouso, *i.e.* de estabelecer os termos do problema a ser solucionado, o Problema finalmente.

B. – Apesar de pouco familiarizado com os problemas que se colocou no passado e que, pela simples razão da sua solubilidade ou por outra qualquer, perderam sua legitimidade para ele, sinto sua presença, não muito distante, por trás destas telas veladas pela consternação, e as cicatrizes de uma competência que lhe deve ser muito dolorosa. Dois antigos males que devem, sem dúvida, ser considerados separadamente: o mal de querer conhecer e o mal de querer poder conhecer.

---

[1] A tradução perde o sentido positivo da formulação original, que a necessidade da dupla negação mascara em português (*nothing to express* ... significa não apenas que não há nada a expressar, mas também que há justamente este nada a ser expresso).

D. – Mas agora a intenção declarada de Masson é a de reduzir estes males, como você os chama, a nada. Ele quer livrar-se da escravidão do espaço, que seu olho possa "errar brincalhão pelos campos desfocados, tumultuosos da criação incessante". Ao mesmo tempo, exige a reabilitação do "vaporoso". Isto pode parecer estranho em alguém por temperamento mais dotado para o fogo do que para o pântano. É claro que você dirá que se trata do mesmo de antes, a mesma busca por socorro vindo de fora. Opaco ou transparente, o objeto mantém-se soberano. Mas como se pode esperar de Masson que pinte o vazio?

B. – Não se pode. Qual é a vantagem de passar de uma posição insustentável para outra, de buscar justificativas sempre no mesmo plano? Eis um artista que parece literalmente atado ao dilema feroz da expressão. E, no entanto, ele continua a se esquivar. O vazio de que fala talvez seja apenas a obliteração de uma presença insuportável, insuportável porque não pode ser nem cortejada, nem atacada. Se esta angústia da impotência nunca é afirmada enquanto tal, sobre seu próprio mérito e como objeto em si, ainda que talvez, muito esporadicamente, admitida como tempero à "exploração" que ela põe em risco, a razão é sem dúvida, entre outras, a de que ela parece conter em si a impossibilidade de afirmação. Mais uma vez, uma atitude deliciosamente lógica. Em todo caso, dificilmente confundível com o vazio.

D. – Masson fala muito de transparência – "aberturas, circulações, comunicações, penetrações desconhecidas" – onde possa divertir-se à vontade, livremente. Sem renunciar aos objetos, repugnantes ou deliciosos, que são o nosso pão e vinho e veneno diários, ele busca atravessar suas divisões alcançando a continuidade do ser que está ausente de nossa experiência comum da vida. Nisto ele se aproxima de Matisse (do primeiro período, desnecessário

acrescentar) e de Tal Coat, mas com uma diferença importante, a de que Masson tem que lutar contra seus próprios dotes técnicos, que têm a riqueza, a precisão, a densidade e o equilíbrio do alto classicismo. Ou talvez eu devesse dizer o espírito, pois ele se mostrou capaz, quando a ocasião pedia, de grande variedade técnica.

B. – O que você está dizendo com certeza ilumina as qualidades dramáticas deste artista. Permita-me ressaltar sua preocupação com as amenidades da facilidade e da liberdade. *As estrelas são indubitavelmente soberbas*, como observou Freud ao ler a prova cosmológica de Kant para a existência de Deus. Com tais preocupações, parece-me impossível que ele jamais venha a fazer algo de diferente daquilo que os melhores, inclusive ele, já fizeram. Talvez seja uma impertinência sugerir que ele tenha este desejo. Seus comentários extremamente inteligentes sobre o espaço respiram a mesma possessividade que os cadernos de Leonardo que, quando fala da *disfazione*, sabe que para ele nem um fragmento se perderá. Por isso perdoe-me se novamente me entrego, como quando falávamos do tão diverso Tal Coat, ao sonho de uma arte que não lamente sua insuperável indigência e seja orgulhosa demais para a farsa do dar e receber.

D.– O próprio Masson, tendo assinalado que a perspectiva ocidental se resume a uma série de armadilhas para capturar objetos, declara que a posse não o interessa. Ele congratula Bonnard por ter, em seus últimos trabalhos, "ido além do espaço possessivo em toda figura e forma, ter se distanciado das pesquisas e dos limites até o ponto em que toda posse se dissolve." Concordo que haja um longo caminho de Bonnard a esta pintura empobrecida, "autenticamente estéril, incapaz de uma imagem qualquer que seja", à qual você aspira, e para qual também, quem sabe, Masson também, inconscientemente, talvez, tenda. Mas precisamos mesmo deplorar a pintura que admite "as coisas e as criaturas da primavera, resplandecentes de desejo e afirmação, efêmeras, sem dúvida, mas imortalmente reiterantes", não para nos beneficiarmos por meio delas, não para gozá-las, mas para que aquilo que é tolerável e radioso no mundo possa persistir? Devemos mesmo deplorar a pintura que é um verdadeiro embrenhar-se, entre as coisas do tempo que passa e apressa nossa partida, em direção a um tempo que perdura e prolifera?

B. – (*sai chorando*)

III
BRAM VAN VELDE

B. – Francês, atire primeiro.

D. – Falando de Tal Coat e Masson você invocou uma arte de ordem diversa, não apenas da deles, mas de qualquer outra realizada até hoje. Tenho razão em achar que você tinha van Velde em mente quando estabeleceu esta distinção taxativa?

B. – Tem. Penso que ele é o primeiro a aceitar uma certa situação e em consentir em certa acão.

D. – Seria pedir demais que você reafirmasse, da maneira mais simples possível, a situação e a acão que você concebe como sendo as dele?

B. – A situação é a daquele que está sem saída, não pode agir, no caso não pode pintar, sendo obrigado a pintar. A ação é a daquele que, sem saída, incapaz de agir, age, no caso pinta, sendo obrigado a pintar.

D. – Por que é obrigado a pintar?

B. – Não sei.

D. – Por que está sem saída ao pintar?

B. – Porque não há nada a pintar nem nada com que pintar[2].

D. – E o resultado, segundo você, é uma arte de nova ordem.

B. – Entre os que chamamos de grandes artistas, não consigo pensar em nenhum cuja preocupação maior não dissesse respeito às possibilidades expressivas, as de seu veículo, as da humanidade. A premissa subjacente a toda pintura é a de que o domínio do artista (*maker*) é o do factível. O muito a expressar, o pouco a expressar, a habilidade de expressar muito, a habilidade de expressar pouco, fundem-se na ansiedade comum de expressar o máximo possível, ou o mais verdadeiramente possível, ou o mais apropriadamente possível, no extremo da habilidade de cada um. O que ...

D. – Um momento. Você está sugerindo que a pintura de van Velde é inexpressiva?

B. – (*Duas semanas depois*) Estou.

D. – Você se dá conta do tamanho do absurdo que está propondo?

B. – Espero que sim.

D. – O que você está dizendo resulta no seguinte: a forma de expressão conhecida como pintura, uma vez que, por razões obscuras, somos obrigados a falar em pintura, teve que esperar até que van Velde a livrasse do engano sob o qual ela tem trabalhado tão longa e bravamente, qual seja, que sua função é expressar, por meio das tintas.

B. – Outros acharam que a arte não é necessariamente expressão. Mas as numerosas tentativas de tornar a pintura independente de sua ocasião apenas tiveram sucesso em ampliar seu repertório. Sugiro que van Velde é o primeiro cuja pintura está purgada, livre se você preferir, de ocasiões de qualquer forma e espécie, ideais bem como materiais, e a primeiro cujas mãos não foram amarradas pela certeza de que a expressão é um ato impossível.

D. – Mas, até mesmo alguém mais tolerante com esta teoria fantástica, poderia argumentar que a ocasião de sua pintura é sua própria condição e que ela é expressiva da impossibilidade de expressar?

B. – Nenhum método mais engenhoso poderia ser criado para restaurá-lo, são e salvo, ao seio de São Lucas. Mas vamos ao menos uma vez ser tolos o bastante para não dar as costas. Todos sabiamente deram as costas, confrontados com a penúria extrema. Voltaram-se para a mera miséria onde virtuosas mães despossuídas podem roubar pão dormido para seus fedelhos famintos. Há algo mais do que diferença de grau entre viver a escassez, escassez de mundo, escassez de si (*self*), e encontrar-se completamente sem estas comodidades estimadas. Um é uma condição, o outro não.

---

[2] Cf. nota 1.

D. – Mas você já falou da condição de van Velde.

B. – Não deveria tê-lo feito.

D. – Você prefere a visão mais pura de que aqui afinal está um pintor que não pinta, não finge pintar. Ora, ora, meu caro amigo, faça qualquer afirmação sensata e depois vá embora.

B. – Não seria o bastante se apenas fosse embora?

D. – Não. Você começou. Acabe. Comece de novo e continue até que tenha terminado. Então vá embora. Procure e mantenha em mente que o assunto em discussão não é você, nem o sufista Al- Haqq, mas especificamente um holandês de nome van Velde, doravante erroneamente referido como um *artiste peintre*.

B. – Como seria se eu, antes de mais nada, dissesse o que me agrada imaginar que ele seja, imaginar que ele faça e, em seguida, que é mais do que provável que ele seja outra coisa, faça bem diferentemente? Não seria uma saída excelente para todas nossas aflições? Feliz ele, feliz você, feliz eu, todos três borbulhando de felicidade.

D. – Faça como quiser, mas acabe com isso.

B. – Há diversas maneiras possíveis de tentar dizer em vão aquilo que, em vão, venho tentando dizer. Eu experimentei, como você sabe, tanto em público como a sós, com a dureza, com a fraqueza do coração, com a fraqueza da mente, umas duzentas ou trezentas. A patética antítese posses-pobreza foi talvez a mais tediosa. Mas começamos a nos cansar dela, não é mesmo? A constatação de que a arte sempre foi burguesa, embora possa anestesiar nossa dor frente às realizações do socialmente progressista, é afinal de pouco interesse. A análise da relação entre o artista e sua ocasião, uma relação sempre tida como indispensável, tampouco aparenta ter sido muito produtiva, a razão talvez seja a de que perdeu seu rumo nas investigações sobre a natureza da ocasião. É óbvio que para o artista obcecado com sua vocação expressiva, toda e qualquer coisa está condenada a tornar-se ocasião, inclusive (o que parece ser, em certa medida, o caso de Masson) a busca da ocasião e os experimentos do tipo cada-homem-sua-própria-esposa do espiritualizado Kandinsky. Nenhuma pintura é tão repleta quanto a de Mondrian. Mas se a ocasião aparece como um termo instável da relação, o artista, que é o outro termo, dificilmente o é menos, em virtude de seu escudo de modos e poses. As objeções a esta visão dualista do processo criativo não convencem. Ainda que precariamente, duas coisas estão estabelecidas: o alimento, das frutas no prato à matemática elementar e à autocomiseração, e a maneira de despachá-lo. Agora, tudo aquilo que deveria nos ocupar é a ansiedade da relação em si mesma, aguda e crescente, como que deslocada para uma zona de sombra mais e mais intensa por um sentimento de invalidez, de inadequação, de existência às custas de tudo aquilo que ela exclui, tudo que ela obscurece. A história da pintura, lá vamos nós de novo, é a história de suas tentativas de escapar do sentimento de fracasso, por meio de novas relações entre aquilo que representa e o representado, relações mais autênticas, mais amplas, menos excludentes, numa espécie de tropismo em direção a uma luz, sobre cuja natureza as melhores opiniões ainda continuam a variar, e com uma espécie de terror pitagórico, como se a irracionalidade de *pi* fosse uma ofensa contra a deidade, para não falar da sua criatura. Meu argumento, já que estou na chuva, é que van Velde é o primeiro a desistir deste automatismo estetizado, o primeiro a admitir que ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção, artesanato e habilidade, prendas domésticas, vida. Não, não, permita que eu expire. Sei que tudo que é preciso agora, para conduzir este assunto horrível a uma conclusão aceitável, é fazer desta submissão, desta admissão, desta fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião, um novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera, um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade e de sua obrigatoriedade. Sei que minha incapacidade de fazê-lo eu mesmo, coloca-me, e talvez a um inocente, no que me parece que ainda se chama de uma situação pouco invejável, conhecida dos psiquiatras. Pois o que é este plano colorido, que não estava aqui antes. Eu não sei o que ele é, não tendo visto nada parecido antes. Parece que tem alguma coisa a ver com arte, em todo caso, se as minhas lembranças da arte estão corretas. (*Prepara-se para sair.*)

D. – Você não está esquecendo de nada?

B. – Com certeza já não foi o bastante?

D. – Achei que o seu número teria duas partes. A primeira consistiria em falar o que você ...hum...pensava. Estou pronto a admitir que isto você fez. A segunda...

B. – (*Lembrando-se, com entusiasmo*) Certo, certo, estou errado. Estou errado.

3

Algumas Entrevistas

As entrevistas que se seguem, recolhidas e republicadas em "Samuel Beckett: the Critical Heritage"[1], interessam tanto pela raridade das vezes em que o autor atendeu aos jornalistas, como pela formularidade feliz com que ele próprio define algumas das questões chave de sua obra, em frases depois repetidas à exaustão, muitas vezes fora do contexto em que foram proferidas. A inclusão destas traduções deve-se a sua importância geral para este trabalho e ao difícil acesso de sua edição em livro, esgotada.

UMA ENTREVISTA COM BECKETT – ISRAEL SHENKER NO *NEW YORK TIMES* (5.5.56, II, 1, 3)

Israel Shenker (1925-...), jornalista americano do N.Y.T., *publicou a primeira entrevista importante com Beckett.*

Seus pais eram irlandeses, sua cidade natal, Dublim. O ano: 1906. Exatamente cinqüenta anos depois, Samuel Beckett, um homem de letras soturno, sem ilusões, tem uma peça na Broadway. Os críticos, as platéias, até os atores de *En Attendant Godot* perguntam-se o que Beckett está dizendo. Há um grande consenso geral de que não se trata de um charlatão, mas dificilmente provoca qualquer reação além de assombro iluminado quanto a sua mensagem.

---

[1] L. Graver & R. Federman, *Samuel Beckett: the Critical Heritage*, London, Henley, 1979.

Beckett não está disposto a oferecer explicações. Insiste que nunca foi entrevistado, remetendo aqueles que procuram por seu ponto de vista às obras que publicou.

Encontrar-se com Beckett é só um pouco menos difícil do que se encontrar com Godot, que, na peça, não aparece, ainda que todos esperem por ele. O endereço de Beckett em Paris é um segredo bem guardado e não mais do que uma dúzia de pessoas conhecem a localização de sua casa de campo.

O dramaturgo é uma figura esguia, impressionante, que lembra um apóstolo inflamado. Mas ele não se importa com a aparência e, se parece que dormiu com as roupas que está vestindo (como, de fato, parece), não dá mostras de prestar maior atenção ao caso.

Seu apartamento parisiense fica no oitavo andar de um prédio de classe média – não muito mais escuro do que a média das construções de Paris. Um número considerável de telas estão penduradas nas paredes. A casa de campo foi comprada com os direitos de publicação de *Godot*. Os canteiros do jardim foram cobertos com pedras e Beckett mourejou longas horas para limpar o terreno e desembaraçar-se do gramado. Plantou algumas árvores e ainda se comporta como um jardineiro ambicioso, com as mãos na massa. Um amigo nota que "ele tem a vocação para a degradação, uma forma de evitar começar a pensar, tal qual uma personagem de seus próprios livros."

Beckett fala exatamente como suas personagens – com uma hesitação dolorosa, mas também com brilho, temeroso de comprometer-se com as palavras, consciente de que falar é apenas outra maneira de levantar pó. Se ele descuidasse de suas regras quanto a entrevistas, seria isto o que diria (e o que disse, exatamente com estas palavras):

"Cheguei a Paris pela primeira vez como estudante do Trinity, em 1926. Voltei para cá em 1928, como leitor do convênio com a École Normale Supérieure."

"Fui nomeado assistente do Professor de Francês em Dublim por um período de 3 anos. Pedi demissão ao fim de 4 semestres. Não gostava de dar aulas. Não conseguia tempo para trabalhar. Foi então que deixei a Irlanda."

"Estive na Alemanha, em Londres, depois voltei para Dublim. Estava cercando o lugar. Este foi um período muito confuso, mesmo para mim."

"Tinha um irmão mais velho, inspetor de quantidades – como meu pai. Meu irmão assumiu os negócios de meu pai quando ele morreu."

"Não gostava de morar na Irlanda. Sabe como é, aquelas coisas – teocracia, censura dos livros – coisas assim. Prefiro viver no exterior. Em 1936, regressei a Paris, morei num hotel por um tempo e então decidi me estabelecer e construir minha vida por aqui."

"Enquanto minha mãe estava viva, voltava um mês inteiro, todos os anos, por sua causa. Ela morreu em 1950."

"Nunca fui secretário de Joyce, mas o ajudava, como todos seus amigos. Ele tinha grandes dificuldades por causa dos olhos. Fazia algumas coisinhas para ele, anotar passagens ou ler em voz alta. Mas nunca escrevi nenhuma de suas cartas."

"Estava na Irlanda quando a guerra estourou, em 1939, e então voltei para a França. Preferia a França em guerra à Irlanda em paz. Cheguei bem a tempo. Fiquei aqui até 1942, quando fui forçado a partir, daí fui para Vaucluse – por causa dos alemães."

"Durante a guerra, escrevi meu último livro em inglês, que foi *Watt*. Depois da guerra, voltei para a Irlanda, em 1945, e retornei mais uma vez com a Cruz Vermelha irlandesa como intérprete e almoxarife. Mas não fiquei muito tempo na Cruz Vermelha."

"Apesar de ter sido obrigado a fugir em 1942, consegui manter meu apartamento. Voltei para cá e comecei a escrever novamente, em francês. Senti vontade. Era uma experiência diferente de escrever em inglês. Era mais estimulante para mim, escrever em francês."

"Escrevi toda minha obra muito rapidamente, entre 1946 e 1950. Desde então não escrevi mais nada. Ou pelo menos nada que me pareça de valor. A obra em francês levou-me a um ponto em que sentia estar dizendo a mesma coisa de novo, de volta ao começo repetidas vezes. Para alguns autores, a escrita fica mais fácil quanto mais escrevem. Para mim, fica mais difícil. Para mim, a área do possível fica cada vez mais restrita."

"Kafka só li em alemão, leitura séria mesmo (tirando uma coisa ou outra em francês e inglês) só *O Castelo*, em alemão. Devo dizer que foi muito difícil chegar ao fim. O herói kafkiano tem uma coerência de intenções. Ele está perdido, mas não é espiritualmente precário, não está caindo aos pedaços. Meu povo parece estar, caindo aos pedaços. Outra diferença: nota-se que a forma de Kafka é clássica, segue adiante como um rolo compressor, quase serena. *Aparenta* estar sob ameaça o tempo todo, mas a consternação está na forma. Na minha obra, há consternação por trás da forma, não na forma."

"Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *L'Innommable*, há uma desintegração completa. Nada de "eu", nada de "ter", nada de "ser". Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante."

"A última das coisas que escrevi, os *Textes pour Rien*, foi uma tentativa de escapar da atitude de desintegração, mas falhou."

"Quanto a Joyce, a diferença é que ele é um supremo manipulador do material – talvez o maior. Fazia as palavras trabalharem ao máximo. Não há uma sílaba que seja supérflua. Numa obra como a minha, não sou o senhor do meu material. Quanto mais Joyce sabia, tanto mais ele podia. Ele tendia para a onisciência e a onipotência enquanto artista. Eu lido com a impotência, a ignorância. Não acho que a impotência tenha sido explorada no passado. Parece haver um tipo de axioma estético de que a expressão é realização – deve ser uma realização. Meu modesto terreno de exploração é toda aquela zona do ser que tem sido constantemente negligenciada pelos artistas como algo inutilizável – como algo incompatível com a arte por definição."

"Acho que hoje em dia aquele que presta a mínima atenção na sua própria experiência descobre a experiência de um não-conhecedor, um não-pode-dor [*uncanner* [*sic*], aquele que não tem como, não pode]. O outro tipo de artista, o apolíneo, me é completamente estranho."

Uma vez perguntaram a Beckett se o seu sistema era a ausência de sistema. "Não posso ver vestígio de qualquer sistema em parte alguma".

Beckett não estaria interessado na economia? Nunca ocupou-se de problemas do tipo como suas personagens ganham a vida? "Minhas personagens não tem nada", disse e deixou o assunto morrer.

Por que, perguntaram a Beckett, escolheu escrever uma peça depois de ter escrito romances? "Não escolhi escrever uma peça", respondeu, "aconteceu assim."

Os críticos disseram que a estrutura e a mensagem de *Godot* deixavam seu autor livre para descansar a pena a qualquer momento. Beckett discorda: "um ato teria sido pouco demais e três atos teriam sido demais". Como um animal acuado, Beckett caminha por seu apartamento de Paris.

"*L' Innommable*", queixa-se, "colocou-me numa situação da qual não consigo me desvencilhar."

Que fazer então, quando não se encontra nada a dizer? O mesmo que fazem os outros – continuar tentando?

Beckett respondeu: "Há outros, como Nicolas de Stael, que se atiraram da janela – depois de anos de luta."

ENTREVISTA COM BECKETT – GABRIEL D'AUBARÈDE EM *NOUVELLES LITTÉRAIRES*, 16.2.61, 1, 7

Esperava pelo autor de *En Attendant Godot* no escritório de Paris, montado para ele por seu editor. Mas me perguntava se ele viria: por timidez, insociabilidade, ou talvez apenas como parte de seu sistema, ele tinha, até então, recusado-se energicamente a ser entrevistado.

Este escritor, tão freqüentemente descrito como feroz, está agora na casa dos cinqüenta. É irlandês, como James Joyce, e diz-se que Joyce preferia Beckett a seus muitos outros tradutores. Beckett ensinou inglês por três anos na nossa École Normale e, mais tarde, ensinou francês no Trinity College de Dublim. Em Londres, publicou vários livros de poemas, um estudo sobre Proust, e um romance, *Murphy*, mas antes de sua distribuição uma bomba alemã destruiu toda a edição.

Desesperar jamais. Em 1938, Samuel Beckett veio para a França definitivamente, e desde então passou a escrever em francês; sua trilogia *Molloy, Malone Meurt* e *L'Innommable* provocou resposta entusiasmada de críticos simpáticos à literatura difícil. No entanto, mesmo os mais fervorosos entre eles ficaram desapontados com seu último livro, *Comment c'est*. Quanto a sua peça, *En Attendant Godot*, no todo mais acessível ainda que nada aconteça nela, foi levada mais de duzentas vezes no Théâtre de Babylone e foi recebida triunfalmente em vários países europeus, particularmente na Alemanha.

A dúvida permanecia: será que o desconcertante Samuel Beckett viria? Veio, lá estava ele!

Ambas as pernas de Molloy estão paralisadas, Malone está agonizante a beira da morte e o Inominável, paraplégico, vivendo numa espécie de urna funerária. Mas o homem que infundiu vida a estes monstros é bonito e de aparência saudável, alto, loiro e bronzeado, de traços nobres e regulares. Examina o interlocutor atentamente através de óculos de lentes espessas; com freqüência, seus lábios curvam-se com uma ponta de ironia e astúcia.

Acaba de chegar de uma cidadezinha da região de Seine-et-Marne, onde comprou uma pequena propriedade, graças a uma herança modesta.

Sabendo que ele não tem estômago para a farsa da vida literária profissional, disse-lhe como eu o invejava por ter como trabalhar em paz lá, e ele concordou enfaticamente. "Você tem toda razão. O campo é um lugar agradabilíssimo para se escrever."

"Então o senhor tem escrito muito ultimamente?"

"Nem uma linha. Um pouco de jardinagem. Pequenas tarefas. Nada de escrever, contudo."

"É verdade?"

"Só uns textos muito curtos, aparentados com contos."

Ele olha para a porta. Para desanuviar o ambiente, contei-lhe que, tempos atrás, eu tinha convivido superficialmente com os filhos de seu mestre James Joyce quando ele morava perto do Champs-de-Mars.

Beckett me examinou amistosamente: "Ah, então você conheceu George e a coitada da Lucia?"

"Por que 'coitada'?"

Fez um gesto vago.

"Joyce considerava o senhor um de seus melhores tradutores. Pode-se dizer que o senhor também seja seu discípulo? Seus longos monólogos interiores..."

"Ah, na verdade, eu só traduzi pessoalmente – quero dizer, completamente sozinho – *Anna Livia Plurabelle*. Mas aqui em Paris, fiz muitas traduções anônimas para ganhar a vida. Posso?"

Sentou-se à mesa e pôs-se a autografar as primeiras páginas. Então Samuel Beckett dedica seus livros, como todo mundo. Acomodei-me à beira da mesa.

"Seus romances são uma leitura um pouco difícil. Foram duros de escrever?"

"Ah, foram, mas vieram num grande jorro de entusiasmo."

"Entusiasmo?"

"*Malone* brotou de *Molloy*, *L'Innommable* de *Malone*, mas depois – e por um longo tempo – eu não tinha mais nenhuma certeza do que me restava a dizer. Eu tinha encurralado a mim mesmo. Tentando me libertar, escrevi aqueles pequenos textos, aquelas historinhas se você preferir, que chamo de "*écrits pour rien*".

"Os filósofos contemporâneos tiveram alguma influência em seu pensamento?"

"Nunca leio os filósofos."

"Por que não?"

"Nunca entendo nada do que eles escrevem."

"Mesmo assim, as pessoas ficam se perguntando se a questão do ser formulada pelos existencialistas não poderia ser uma chave para sua obra."

"Não há chave ou problema. Eu não teria tido nenhuma razão para escrever meus romances se pudesse ter expressado seu assunto em termos filosóficos".

"Qual foi esta razão, então?"

"Não faço a mínima idéia. Não sou um intelectual. Tudo que sou é sentimento. *Molloy* e os outros vieram a mim no dia em que tomei consciência da minha loucura. Só então comecei a escrever as coisas que sinto."

TOM DRIVER NO *COLUMBIA UNIVERSITY FORUM* – SUMMER 1961, 21-5 (EXCERTO)

Tom Driver (1925-...) Professor de Literatura e Teologia no Union Theological Seminary, dedica-se a estudar o teatro moderno.

Nada parecido com Godot, ele chegou antes da hora. Sua carta tinha sugerido que nos encontrássemos no meu hotel, ao meio-dia do domingo, e cheguei ao lobby quando o relógio batia as doze. Ele estava esperando,

Meu desejo de conhecer Samuel Beckett tinha sido despertado por simples curiosidade e interesse por sua obra. Resenhistas da imprensa americana gostam de chamar suas peças de niilistas. Identificam nelas um profundo pessimismo. Mesmo um comentador tão inteligente quanto Harold Clurman, do *The Nation*, disse que *En Attendant Godot* é "um concentrado...do ânimo desesperado...da Europa contemporânea". Mas, para mim, a escrita de Beckett parecia permeada pelo amor aos seres humanos e dotada de um tipo de humor que eu não podia conciliar seja com o desespero, seja com o niilismo. Será que meus próprios olhos e ouvidos tinham me enganado? Seria a sua literatura derrotista, irrelevante para as crises sociais que atravessamos? Ou seria ela relevante porque nos ensina algo que precisamos saber sobre nós mesmos?

Sabia que uma conversa com o autor não resolveria estas questões, por que um homem não é idêntico a seus escritos: em última

análise, as questões tinham que ser respondidas pela própria obra. E, mesmo assim, eu estava curioso. Minha curiosidade tinha sido aguçada um dia ou dois antes da entrevista por uma conversa que tive com um professor de literatura bem informado, um padre jesuíta, numa conferência sobre teatro religioso, perto de Paris. Quando o nome de Beckett veio à baila, o padre exaltou-se e me disse que Beckett "detesta a vida." Isto, pelo menos, era alguma coisa que eu podia tirar a limpo quando nos encontrássemos.

A aparência de Beckett é irlandesa, toscamente talhada. Os traços de seu rosto são distintos, mas não finos. Parecem ter sido esculpidos com um cinzel pouco afiado. Cabelo cresce, em desalinho, imediatamente acima da linha de sua testa, tão alto que o topo cai suavemente sobre ela, como que para mostrar que se trata de cabelo mesmo e não de pelo eriçado. Poder-se-ia dizer que nele se combinam o amor próprio e a humildade do homem. Pois ele tem o orgulho que vem da auto-aceitação e a humildade, talvez da mesma proveniência, de não se impor sobre o outro. Seus olhos de um azul claro, profundamente encravados na face, estão sempre encarando ativamente. Ele parece, por alguma divisão de trabalho inconsciente, ter atribuído a eles esta única função e mais nenhuma outra, deixando a comunicação com o resto de sua face. A boca abre-se, freqüentemente, num sorriso de desarmar. A voz é leve no timbre, de um corte áspero que corresponde a seu rosto. O sotaque irlandês, como era de se esperar, está associado às suaves inflexões do francês. Seu paletó de *tweed* era verde e cinza, folgado. Vestia uma camisa de malha esporte, marrom, sem gravata.

Descemos a Rue de l'Arcade, de lá continuamos ao largo da Madeleine e atravessamos para um café pegado, do lado oposto àquela igreja. A conversa que se seguiu pode ter sido absorvente, mas dificilmente poderia ser chamada de abaladora. Por uma razão simples, a de que o mundo que Beckett vê já se encontra abalado. Sua fala volta-se para aquilo que ele chama de "a bagunça (*mess*)" ou algumas vezes de "esta confusão atordoante." Reconstruo suas frases a partir de notas que fiz imediatamente após nossa conversa. O que aparece aqui é mais breve do que aquilo que ele efetivamente disse, mas muito próximo de suas próprias palavras.

"A confusão não é invenção minha. Não podemos escutar uma conversa por cinco minutos sem ficar extremamente conscientes desta confusão. Ela nos rodeia em tudo e nossa única chance agora é deixá-la entrar. A única chance de renovação é abrir nossos olhos e enxergar a bagunça. Não se trata de uma bagunça da qual se possa fazer sentido."

Arrisquei que deveríamos deixá-la entrar porque se trata da verdade, mas Beckett não aceitou a palavra verdade.

"O que é mais verdadeiro do que outra coisa qualquer? Nadar é verdade mas afundar também. Não se é mais verdadeiro do que o outro. Não se pode mais falar em ser, pode-se falar apenas na bagunça. Quando Heidegger e Sartre falam de um contraste entre o ser e a existência, pode ser que estejam certos, não sei, mas sua linguagem é filosófica demais para mim. Não sou um filósofo. Pode-se falar apenas daquilo que se encontra à frente de nossos olhos e, agora, trata-se simplesmente da bagunça."

Então ele começou a falar sobre a tensão entre a bagunça e a forma na arte. Até recentemente, a arte tinha resistido à pressão das coisas caóticas. Tinha mantido estas coisas à margem. Tinha percebido que, admiti-las, seria ameaçar a forma. "Como a bagunça poderia ser admitida, uma vez que, aparentemente, ela é o mais completo oposto da forma e, portanto, destrutiva daquilo mesmo que a arte mais sustenta ser?" Mas agora não podemos mais mantê-la lá fora, pois chegamos a um tempo em que "ela invade nossa experiência a cada momento. Ela está aqui e precisa que a deixem entrar."

Concordei que poderia mesmo ser assim, mas achei que o resultado seria dar ainda mais atenção à forma do que era o caso anteriormente. E por que não? Como, perguntei, o caos poderia ser admitido ao caos? Não seria o fim do pensamento e o fim da arte? Se voltarmo-nos para a arte recente, vamos encontrá-la preocupada com a forma. A própria obra de Beckett era um exemplo. Peças mais intensamente formalizadas do que *En Attendant Godot, Fin de Partie, Krapp's Last Tape*, seriam difíceis de achar.

"O que estou dizendo não quer dizer que, de agora em diante, não haverá mais forma na arte. Quero dizer apenas que haverá uma nova forma e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer que o caos é, em verdade, qualquer outra coisa. A forma e o caos continuam separados. Este último não é reduzido ao primeiro. É por isso que a forma se torna uma preocupação, porque ela existe como um problema aparte do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, eis a tarefa do artista de agora."

No entanto, respondi, não seria possível dizer coisas parecidas a respeito da arte do passado? Não é característico da arte maior confrontar-nos com alguma coisa que não podemos esclarecer, exigindo daquele que a experimenta que responda a ela de uma maneira sua, própria e imprevisível? O que é a história da crítica senão a história de homens tentando fazer sentido dos múltiplos e multivalentes elementos da arte que não se deixarão reduzir a uma filosofia única ou a uma única teoria estética? Toda arte não é ambígua?

"Não esta", disse, e apontou a Madeleine. As linhas clássicas da igreja, que Napoleão via como um Templo da Glória, dominavam todo o cenário em que estávamos sentados. O Boulevard de la Madeleine, o Boulevard Malesherbes e a Rue Royale corriam em sua direção em graciosa homenagem, trazendo as amarras da Era da Razão. "Não esta. Esta é clara. Esta não permite que o mistério nos invada. Com a arte clássica, tudo está estabelecido e resolvido. Mas é diferente em Chartres. Lá está o inexplicável, lá a arte levanta questões que não tenta responder."

Perguntei-lhe sobre a batalha entre a vida e a morte nas suas peças. Didi e Gogo pairam à beira do suicídio; o mundo de Hamm é a morte e Clov pode ou não fugir dali para juntar-se à criança viva lá fora. Seria esta questão vida-morte uma parte do caos?

"Sim. Se a vida e a morte não se apresentassem ambas a nós, não haveria inescrutabilidade alguma. Se houvesse apenas a escuridão, tudo estaria claro. É porque não há apenas a escuridão, mas também a luz, que nossa situação se torna inexplicável. Tome a doutrina agostiniana da graça concedida e da graça negada. Como fazer sentido desta divisão? No drama clássico, questões como esta não se colocam. O destino da Fedra de Racine está selado desde o princípio: ela caminhará para a escuridão. Enquanto ela se encaminha, ela própria estará iluminada. No começo da peça, ela tem iluminação parcial e, no fim, tem uma iluminação completa, mas nada está em questão exceto o fato de que ela se move para a escuridão. Isto é a peça. Dentro desta concepção, a claridade é possível, mas para nós, que não somos gregos nem jansenistas, não há tal claridade. A questão também seria removida se nós acreditássemos no contrário – salvação total. Mas onde temos tanto o escuro quanto a luz, temos também o inexplicável. A palavra chave nas minhas peças é 'talvez'."

Com esta deixa teológica, perguntei o que ele acha daqueles que encontram um significado religioso nas suas peças.

"Bom, não há absolutamente nenhum. Não tenho sentimentos religiosos. Uma vez tive uma emoção religiosa. Foi a minha primeira comunhão. Nada mais. Minha mãe era profundamente religiosa. Meu irmão também. Ele se ajoelhava junto à cama por tanto tempo quanto pudesse agüentar. Meu pai nem um pouco. A família era protestante, mas para mim isto era apenas cansativo e deixei de lado. Meu irmão e minha mãe não encontraram nenhum valor para sua religião, quando morreram. No momento de crise, ela não tinha mais profundidade do que um gravata antiquada. O catolicismo irlandês não é atraente, mas é mais profundo. Quando se passa por uma igreja num ônibus irlandês, todas as mãos se apressam no sinal da cruz. Algum dia, até os cachorros da Irlanda farão o mesmo e, talvez, os porcos também."

Mas e as peças, tratam das mesmas facetas da experiência com que a religião tem de lidar?

"Sim, porque se ocupam da desgraça. Algumas pessoas fazem objeção a isto nos meus livros. Numa festa, um intelectual inglês – assim chamado – perguntou por que eu sempre escrevia sobre a desgraça. Como se fosse perverso fazê-lo! Queria saber se eu tinha apanhado do meu pai ou se minha mãe tinha fugido de casa para

tornar minha infância infeliz. Disse-lhe que não, que tinha tido uma infância muito feliz. Então ele me achou mais perverso ainda. Escapei da festa tão rápido quanto pude e entrei num táxi. No vidro que separava a mim do motorista, havia três cartazes: um pedia ajuda para os cegos, outro para os órfãos, e um terceiro apoio aos refugiados de guerra. Não se precisa procurar pela desgraça. Ela grita com você até mesmo nos táxis de Londres."

Tínhamos acabado o almoço, caminhamos de volta para o hotel com a luz e a escuridão de Paris gritava conosco.

A qualidade pessoal de Samuel Beckett é semelhante às qualidade que tinha encontrado em suas peças. Ele não diz nada que comprima a experiência num padrão fechado. "Talvez" ocupa o lugar do compromisso. Ao mesmo tempo, ele é de uma simpatia transparente, claramente amistoso. Se houvesse apenas a bagunça, tudo estaria claro, mas há também a compaixão. [...]

4

Cronologia de Publicação das Principais Obras de Samuel Beckett Citadas

PROSA

1934 – *More Pricks than Kicks*. London: Chatto and Windus, 1934

1938 – *Murphy*. London, G. Routledge, 1938.

1951 – *Molloy*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1951. Traduzido para o inglês como *Molloy*, por Samuel Beckett e Patrick Bowles. Paris, Olympia Press, 1955. [Tradução brasileira de Leo Schlafman, *Molloy*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.]

Malone Meurt. Paris: Les Éditions de Minuit, 1951. Traduzido para o inglês pelo autor como *Malone Dies*. New York, Grove Press, 1956. London, John Calder, 1958. [Tradução brasileira de Paulo Leminski, *Malone Morre*. São Paulo, Brasiliense, 1986.]

1953 – *L'Innnommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1953. Traduzido para o inglês pelo autor como *The Unnamable*. New York, Grove Press, 1958. [Tradução brasileira de Waltensir Dutra, *O Inominável*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.]

Watt. Paris, Olympia Press, 1953.

1955 – *Nouvelles* et *Textes pour Rien*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1955. Traduzido para o inglês por Richard Seaver, Anthony Bonner e Samuel Beckett como *Stories and Texts for Nothing*. New York, Grove Press, 1967.

1961 – *Comment C'est*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1961. Traduzido para o inglês pelo autor como *How it is*. New York, Grove Press, 1964.

1965 – *Imagination Morte Imaginez*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965. Traduzido para o inglês pelo autor como *Imagination Dead Imagine* .London, Calder and Boyars, 1965.

1967 – *From an Abandoned Work*. 1967. Primeira versão em livro em *No's Knife: Collected Shorter1945-1966*. London, John Calder, 1967.

1970 – *Mercier et Camier*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1970. Traduzido para o inglês pelo autor como *Mercier et Camier*. London, Calder and Boyars /Picador, 1974.

Premier Amour. Paris, Les Éditions de Minuit, 1970. Traduzido para o inglês pelo autor e incluído pela primeira vez em *First Love and Other Stories*. New York, Grove Press, 1974. [Tradução brasileira de Waltensir Dutra. *Primeiro Amor (Bilíngüe)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.]

Le Dépeupleur. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970. Traduzido para o inglês pelo autor como *The Lost Ones*. New York, Grove Press, London, Calder and Boyars, 1972.

1976 – *All Strange Away*. New York, Gotham Book Mart, 1976.

Pour finir encore et autres foirades. Paris, Les Éditions de Minuit, 1976. Traduzido para o inglês pelo autor como *Fizzles*. New York, Grove Press, 1976.

1980 – *Company*. New York, Grove Press, 1980. London, John Calder, 19 New York, Grove Press, 1980. Traduzido para o francês pelo autor como *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. [Tradução brasileira de Elsa Martins. *Companhia*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.]

1981 – *Mal Vu Mal Dit*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981. Traduzido para o inglês pelo autor como *Ill Seen Ill Said*. New York, Grove Press, 1981.

1983 – *Worstward Ho*. New York: Grove Press, London, John Calder, 1983. [Tradução portuguesa de Miguel Esteves Cardoso. *Pioravante Marche (Bilíngüe)*. Lisboa, Gradiva, 1988.]

1988 – *L'Image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. Traduzido para o inglês pelo autor como *The Image* e incluído pela primeira vez em *As the Story Was Told*. London, John Calder, 1990.

Stirrings Still. New York: Grove Press, 1988. London, John Calder, 1988.[Tradução portuguesa de Miguel Esteves Cardoso em *Últimos Trabalhos de Samuel Beckett*.. Lisboa, O Independente/ Assírio & Alvim, 1996.]

1992 – *Dream of Fair to Middling Women*. Edited by Eeoin O'Brien and Edith Fournier. London, Black Cat Press, 1992.

TEATRO

1952 – *En Attendant Godot*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1952. *Waiting for Godot*. New York, Grove Press, 1953. [Tradução portuguesa em *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa, Arcádia, s.d.]

1957 – *All That Fall*. New York, Grove Press, 1957. *Tous ceux qui tombent*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

Fin de Partie. Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.*Endgame*. New York, Grove Press, 1958. London, Faber & Faber, 1958. [Tradução brasileira de Fábio de Souza Andrade. São Paulo, (Cosac e Naif no prelo), e tradução portuguesa em *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa, Arcádia, s. d.]

1959 – *Krapp's Last Tape*. London, Faber & Faber, 1959. *La Dernière Bande suivi de Cendres*. Paris, Les Éditions de Minuit, 19. [Tradução portuguesa em *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa, Arcádia, s. d.]

1960 – *Embers*. London, Faber & Faber, 1960. New York, Grove Press, 1960.

1961 – *Happy* Days. New York, Grove Press, 1961. Oh *les Beaux Jours*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

1964 – *Play*. London, Faber & Faber, 1964. *Comédie et actes divers*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

Words and Music reimpresso em livro em *Play and Two Short Pieces for Radio*. London, Faber & Faber, 1964

1969 – *Film*. New York, Grove Press, 1969.
1973 – *Not I*. London, Faber & Faber, 1973. *Pas Moi*. Paris, Les Éditions de Minuit, 19 . [Tradução brasileira de L. Benati. *Eu Não*. São Paulo, Olavobras, 1988.]
1976 – *Footfalls*. New York, Grove Press, 1976. *Pas suivi de quatre esquisses*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978.
1979 – *A Piece of Monologue* London, Faber & Faber, 1979; *Solo*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.
1995 – *Eleutheria*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.

POESIA

1930 – *Whoroscope*. Paris, The Hours Press, 1930.
1935 – *Echo's Bones and Other Precipitates*. Paris, Europa Press, 1935.
1977 – *Collected Poems in English & French*. New York, Grove Press, 1977.
1984 – *Poems in English*. London, John Calder, 1984.

ENSAIO E CRÍTICA

1931 – *Proust*. London, Chatto and Windus, 1931. [Tradução brasileira de Artur Nestrovski. *Proust*. Porto Alegre, L&PM, 1986.]
1983 – *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment. Edited by Ruby Cohn*. London, John Calder, 1983. [Tradução brasileira de ensaio incluído neste livro, "Dante... Bruno. Vico... Joyce". Tradução de Lya Luft. In: Nestrovski, A. (org.). *Riverrun Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro, Imago, 1992, pp. 323-338.]

Bibliografia

I
OBRAS DO AUTOR E TRADUÇÕES

BECKETT, S. *Bande et Sarabande. Traduit de l'anglais par Edith Fournier*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.

———. *Comédie et actes divers*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

———. *Comment C'est*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

———. *Compagnie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

———. *Companhia*. Tradução de Elsa Martins. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

———. *Company. Gesellsachaft. Compagnie. Eine Fabel*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981.

———. *Collected Poems in English & French*. New York, Grove Press, 1977.

———. "Dante... Bruno. Vico... Joyce". Tradução de Lya Luft. In NESTROVSKI, A. (org.). *Riverrun Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro, Imago, 1992, pp. 323-338.

———. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment. Edited by Ruby Cohn*. London, John Calder, 1983.

———. *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1963.

———. *Dream of fair to middling women*. Edited by Eeoin O'Brien and Edith Fournier. London, Calder, 1993.

———. *Eleutheria*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.

———. *Eu Não*. Tradução de L. Benati. São Paulo, Olavobras, 1988.

———. *Fin de Partie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

———. *Fin de Partida*. Tradução de Ana Moix. Barcelona, Tusquets, 1986.

———. *How it is*. New York, Grove Press, 1964.

———. *La Dernière Bande suivi de Cendres*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

———. *Le Dépeupleur*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

———. *L' Image*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

———. *L' Innnommable*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.

———. *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1989/1990.

———. *Mal vu mal dit*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

———. *Malone Meurt*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.

———. *Malone Morre*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo, Brasiliense, 1986.

———. *Molloy*. Paris, 10/18, 1963.

———. *Molloy*. Tradução de Leo Schlafman. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

———. *Molloy*. Traductor Pedro Gimferrer. Barcelona, Alianza/ Lumen 1970.

———. *Mercier et Camier*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

———. *Mercier et Camier*. London, Picador, 1974.

———. *More Pricks Than Kicks*. New York, Grove Press, 1972.

———. *Murphy*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

———. *Nouvelles* et *Textes pour Rien*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.

———. *Nohow on: Company, Ill seen ill said, Worstward Ho. Three Novels by Beckett. Introduction by S. Gontarski*. New York, Grove Press, 1996.

———. *O Inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

———. *Oh les Beaux Jours*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

———. *Paroles et Musique, Comédie, Dis Joe. Words and Music, Play, Eh Joe*. Paris, Aubier Flammarion, 1972.

———. *Pas suivi de quatre esquisses*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

———. *Pioravante Marche (Bilíngüe)*. Tradução de Miguel Cardoso. Lisboa, Gradiva, 1988.

———. *Poemas*. Tradução de L. Benati. São Paulo, Olavobras, 1988.

———. *Poèmes suivi de mirlitonnades*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1978-1992.

———. *Pour finir encore et autres foirades*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.

———. *Primeiro Amor (Bilíngüe)*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

———. *Proust*. Tradução de Artur Nestrovski. Porto Alegre, L&PM, 1986.

———. *Quad et autres pièces de télévision suivi de L' Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

———. *Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel"*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.

———. *Soubresauts*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

———. *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa, Arcádia, s.d.

———. *Têtes-mortes*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1967-1972.

———. *The Complete Dramatic Works*. London, Faber & Faber, 1986.

———. *The Complete Short Prose 1929-1989. Edited and with na Introduction and Notes by S. Gontarski*. New York, Grove Press, 1995.

———. *Three Novels by Samuel Beckett (Molloy; Malone Dies; The Unnamable)*. New York, Grove Press, 1991.

———. *Toux Ceux qui Tombent*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

———. *Últimos Trabalhos de Samuel Beckett*. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa, O Independente/ Assírio & Alvim, 1996.

———. *Watt*. London, Picador, 1978.

———. *Watt*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.

II

BIBLIOGRAFIAS BECKETTIANAS CONSULTADAS

BROWIE, J. "The critic and Samuel Beckett: a bibliographic essay". *College Literature*, n. 8 (3), 1981, pp. 292-309.

BRYER, J, & FRIEDMAN, M. *Essai de bibliographie d'études en langues française et anglaise consacrées à S. Beckett (1931-1966)*. Paris, Lettres Modernes, 1973.

CULOTTA-ANDONIAN, K. *Samuel Beckett: a Reference Guide*. Boston, G.K. Hall and Co., 1986.

DAVIS, R. *Essai de bibliographie des oeuvres de Samuel Beckett (1929-1966)*. Minard, 1971.

——— (ed.). *Samuel Beckett. Calepins de Bibliographie n. 2.* Paris, Minard/Lettres Modernes, 1972.

FEDERMAN, R. & FLETCHER, J. *Samuel Beckett: his Works and his Critics (An Essay in Bibliography, 1929-1966).* Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1970.

FRIEDMAN, M. (ed.). *Samuel Beckett Now.* Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1975.

HOY, P. *Calepins de Bibliographie – Samuel Beckett.* Minard, 1971.

MAYS, J.-C. "Bibliographie du jeune Beckett". In: RABATE, J.-M. (ed.). *Paris, Accents.* P.E.N.S., 1984, pp. 187-194.

MICHELL, B. "A Beckett Bibliography: New Works 1976-1982". *Modern Fiction Studies*, n. 29 (1), 1983, pp. 131-152.

III
NÚMEROS ESPECIAIS DE PERIÓDICOS

Cahier l'Herne: Samuel Beckett. Paris, Éditions de l'Herne, 1976.

Cahiers Renaud-Barrault. Samuel Beckett. n. 44, 1963; n. 53, 1966; n. 102, 1981, n. 110, 1985.

Critique, Samuel Beckett. Paris, n. 519-520, 1990.

Europe, Samuel Beckett. Paris, n. 770-771, 1993.

Irish University Rewiew: A Journal of Irish Studies. Beckett. vol. 14, n. 1, 1984.

James Joyce Quarterly, vol. 8, n. 4, 1971.

Journal of Beckett Studies, n. 1-12, 1976-1989 (first series), vol. 1-4, 1992-94, Beckett International Foundation, Reading University.

Journal of Modern Literature, Samuel Beckett (ed. Brater), vol. 6, n.1, feb. 1977.

L' Esprit Créateur, Samuel Beckett (ed.Kern), Univerity Drive, 1971.

Les Lettres Modernes. Configuration Critique de Samuel Beckett (ed. Friedman), Paris, Minard, n. 100, 1964.

Modern Drama. Special Issue Samuel Beckett (ed. Cohn), vol. 9, n. 3, dec. 1966.

Modern Fiction Studies. Special Issue Samuel Beckett (ed. Gontarski), n.29 (1), 1983.

Organon. Approches de Samuel Beckett. Centre d'Études Théâtrales, Université de Lyon II, 1973.

Perspective. Special Issue Samuel Beckett, XI, 1959.

Revue d'Esthétique-Samuel Beckett (numéro spécial hors série). Paris, 1986.

Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui. (ed. Buning/Houppermans), n. 1-3, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1992-1994.

IV
ARTIGOS E MONOGRAFIAS

ADORNO, Th. W. "Versuch, das Endspiel zu verstehen". *Noten zur Literatur.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.

ABBOTT, H. P. *The Fiction of S. Beckett. Form and Effect.* Berkeley, University of California Press, 1973.

ACHESON, J. (ed.). *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company.* London, Macmillan Press, 1987.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Sempre Menos, Quase Nada: a Retração do Espaço no Romance Beckettiano.* Vozes/Cultura, São Paulo, Vozes, n. 4, ano 90, vol. 90, julho-agosto, pp. 130-142, 1996.

BADIOU, A. *Beckett: l'increvable désir.* Paris, Hachette, 1995.

BAIR, D. *Samuel Beckett: a Biography.* London, Vintage, 1989.

BEJA, M.; GONTARSKI, S. E. & ASTIER, P. (ed.). *S. Beckett. Humanistic Perspectives.* Columbus, Ohio State University Press, 1983.

BEN-ZVI, L. *Samuel Beckett, Frtiz Mauthner and the Limits of Language*, PMLA, vol. 95 (2), march 1980, pp. 183-199.

———. "The Schismatic Self in *A Piece of Monologue*", *Journal of Beckett Studies*, n. 7, spring 1982, pp. 7-17.

BERNAL, O. *Langage et Fiction dans le Roman de Beckett.* Paris, Gallimard, 1969.

BERRETINI, C. *A Linguagem de Beckett.* São Paulo, Perspectiva, 1977.

BIRKENHAUER, K. *Samuel Beckett.* Madrid, Alianza Editorial, 1971.

BLANCHOT, M. "Où maintenant? Qui maintenant?" *Le Livre à Venir.* Paris, Gallimard, 1959.

BRATER, E. *The Drama in Text: Beckett's Late Fiction.* Oxford, Oxford University Press, 1994.

———. *Beckett at 80/ Beckett in Context.* Oxford University Press, 1986.

BROOKE-ROSE, C. "Beckett and the anti-novel". *London Magazine*, 5, n. 12, 1958, pp. 38-46.

BRUNS, G. L. "The storyteller and the problem of language in S. Beckett's fiction". *Modern Language Quarterly*, 30, n. 2, 1969, pp. 265-281.

BRUZZO, F. *Samuel Beckett.* Paris, Veyrier, 1991.

BUNING, M. (ed.). *Beckett in the 1990's. Selected Papers from the Second International Beckett Symposium.* The Hague, Rodopii, 1993.

CALDER, J. (ed.). *Beckett at 60: a Festschrift*. London, Calder & Boyars, 1967.

______. "Der Mensch spielt auf gottes grossen Mist". *Theater Heute*. Zürich, Heft 12, Dezember 1988, pp. 2-16.

______. "Seine Spiele: Visionen der Welt". *Theater Heute*. Zürich, Heft 1, Januar 1989, pp. 54-58.

CHAMPIGNY, R. "Les aventures de la première personne". In: FRIEDMAN, M. (ed.). *Configuration Critique*. Paris, 1964, pp. 117-130.

CHEVIGNY, B. G. (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Endgame*. Englewood Cliffs, N. J. Prentice Hall, 1969.

CLEMENT, B. *L' Oeuvre sans Qualités: Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris, Éditions du Seuil, 1994.

COE, R. *Beckett*. London, Oliver & Boyd, 1964.

COETZEE, J. "The Manuscript Revisions of Beckett's *Watt*". *Journal of Modern Literature*, n. 2, nov. 1972, pp. 472-480.

COHN, R. *Samuel Beckett: the Comic Gamut*. New Jersey, Rutgers University Press, 1962.

______. *Beckett self-translator*. P.M.L.A., LXXVI, dec. 1961, pp. 613-621.

______. *Back to Beckett*. Princeton, Princeton University Press, 1974.

______ (ed.). *Samuel Beckett, a Collection of Criticism*. New York, McGraw-Hill, 1975.

______ (ed.). *Beckett: Waiting for Godot. Casebook series*. New York, Grove Press, 1987.

______. *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

______. "The Beginning of *Endgame*". *Modern Drama*, n. 9, dec. 1966, pp. 319-323.

CONNOR, S. (ed.). *Waiting for Godot and Endgame. Contemporary Critical Essays. New Casebooks*. London, MacMillan, 1992.

COPELAND, H. *Art and Artist in the Works of S. Beckett*. La Haye, Mouton, 1975.

CRONIN, A. "*Molloy* becomes *Unnamable*". *A Question of Modernity*. London, 1966, pp. 97-110.

______. *Samuel Beckett: the Last Modernist*. New York, Harper & Collins, 1997.

CROUSSY, G. *Beckett*. Paris, Hachette, 1971.

DREYSSE, U. *Realität als Aufgabe*. Bad Homburg, Berlin, Zurich, 1970.

EGEBACK, N. *L' Écriture de Beckett*. Kopenhagen, Akademish Forlag, 1975.

EHRHARD, P. *Anatomie de S. Beckett*. Bâle/Stuttgart, Birkhäuser, 1976.

ELIOPOULOS, J. *S. Beckett's Dramatic Language*. La Haye, Mouton, 1975.

ELLMANN, R. "Samuel Beckett: Nadie de la Nada". *Cuatro Dublineses*. Barcelona, Tusquets, 1990, pp. 135-173.

______. "A Vida de Sim Botchit". *Ao Longo do Riocorrente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp. 258-268.

ENDRES, R. *Am Anfang war die Stimme (Zu Samuel Becketts Werk)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

ESSEN, M. von. S. "Beckett, traducteur de lui-même". *Neuphilologische Mitteilungen*, n. 4, 1972, pp. 886-892.

ESSLIN, M. "Samuel Beckett". In: CRUICKSAND (ed.). *The Novelist as Philosopher*. London, 1962, pp. 128-146.

______ (ed.). *S. Beckett: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965.

FEDERMAN, R. *How it is* with Samuel Beckett's Fiction. French Review, 38, n. 4, 1965, pp. 459-468.

______. *Journey to Chaos. Samuel Beckett's Early Fiction*. Berkeley, Los Angeles, 1965.

______. "Le paradoxe du menteur". *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris, Éditions de l'Herne, 1976, pp. 148-166.

FINNEY, B. *Since "How it is". A Study of Beckett's Later Fiction*. London, Covent Garden Press, 1972.

FITCH, B. *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*. Paris, Lettres Modernes, 1977.

______. *Beckett and Babel*. Toronto, University of Toronto, 1988.

FLETCHER, J. *The Novels of S. Beckett*. London, Chatto & Windus, 1964.

______. *Samuel Beckett's Art*. London, Chatto & Windus, 1967.

______. "Samuel Beckett et Jonathan Swift: vers une étude comparée", Paris, *Littératures*, vol. 11, n. 1, pp. 81-117, 1962.

FLETCHER, J. & SPURLING, J. *Beckett: The Playwright*. London, Methuen, 1978.

FOURNIER, E. "Pour que la boue me soit contée..." *Critique*, n. 168, mai 1961, pp. 412-418.

FOUCRÉ, M. *Le Geste et la Parole dans le Théâtre de S. Beckett*. Paris, Nizet, 1970.

FRIEDMAN, M. "The novels of S. Beckett. An amalgam of Joyce and Proust". *Comparative Literature*, 12, n. 1, 1960, pp. 47-58.

______. "Les romans de S. Beckett et la tradition du grotesque". *Revue des Lettres Modernes*, 94-99, 1964, pp. 31-50.

______ (ed.). *Samuel Beckett Now*. Chicago/ London, University of Chicago, 1970.

——— (ed.). *Beckett translating translating Beckett*. Pennsylvania University Press, 1987.

Gessner, N. *Die Unzulänglichkeit der Sprache: Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett*. Zurich, Juris, 1957.

Godin, G. & La Chance, M. *Beckett: entre le refus de l'art et le parcours mystique. L'Atelier des Modernes*. Québec, Le Castor Astral, 1994.

Gontarski, S. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Indiana University Press, 1985.

——— . *Beckett's Happy Days. A Manuscript Study*. Columbus, The Ohio State University Libraries, 1977.

——— (ed.). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Endgame* London, Faber & Faber, 1992.

Gordon, L. *The World of Samuel Beckett: 1906-1946*. New Haven, London, Yale University Press, 1996.

Graver, L & Federman, R. *Samuel Beckett: the Critical Heritage*. London, Henley, 1979.

Hampton, Ch. "Samuel Beckett's *Film*". *Modern Drama*, n. 11, dec. 1968, pp. 299-305.

Harvey, L. *S. Beckett, Poet and Critic*. Princeton, Princeton University Press, 1970.

Hassan, I. *The Dismemberment of Orpheus*. New York, Oxford Universtiy Press, 1971.

Havel, V. *et alli*. "Adieu, Beckett". *Theater Heute*, Zürich, Heft 2, Februar 1990, pp. 1-30.

Hayman, D. "*Molloy* à la recherche de l'absurde". In: Friedman, M. (ed.). *Samuel Beckett. Configuration Critique*. Paris, 1964, pp. 131-151.

Hesla, D. *The Shape of Chaos. An Interpretation of the Art of S. Beckett*. Minneapolis, University Press, 1971.

Hill, L. *Beckett's Fiction in Different Words*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1990.

Hoffman, F. *Samuel Beckett: The Language of Self*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.

Janvier, L. *Pour Samuel Beckett*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

——— . *Beckett (Escritores de Sempre)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

——— . "Lieu dire". *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris, Éditions de l'Herne, 1976, pp. 167-189.

——— . "Roman et théâtre". *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série. Paris, Privat, 1986.

Kelly, K. "The Orphic Mouth in *Not I*". *Journal of Beckett Studies*, n. 6, autumm 1980, pp. 73-80.

Kennedy, A. *Samuel Beckett*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1989.

Kennedy, S. *Murphy's Bed*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1971.

Kenner, H. *Samuel Beckett: a Critical Study*. London, John Calder, 1961.

——— . *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989.

——— . *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London, Thames and Hudson, 1973.

——— . *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce, Beckett*. London, W. H. Allen, 1964.

Kern, E. *Existential Thought and Fictional Technique. Kierkegaard, Sartre, Beckett*. New Haven, Yale University Press, 1970.

——— . "Beckett as Homo Ludens". *Journal of Modern Literature*, n. 1, fev. 1977, pp. 47-60.

Knowlson, J. (ed.). *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*. London, Faber & Faber, 1985.

——— . *Damned to Fame*. London, Bloomsbury, 1997

Knowlson, J. & Pilling, J. *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of S. Beckett*. London, John Calder, 1979.

Lake, C. (ed.). *No Symbols where None Intended: A Catalogue of Books, Manuscripts and other Material Relating to S. Beckett in the Collections of the Humanities Research Center of the University of Texas*. Austin, Texas, 1984.

Lawley, P. "Symbolic Structure and Creative Obligation in *Endgame*". *Journal of Beckett Studies*, n. 5, autumm 1979, pp. 45-68.

——— . "Adoption in *Endgame*". In: Connor, S. (ed.). *Waiting for Godot and Endgame: New Casebooks*. London, MacMillan, 1992, pp. 119-127.

Levy, E. *Beckett and the Voice of Species: A Study of the Prose Fiction*, Totowa, NJ, 1980.

Lyons, Ch. "Beckett's *Endgame*: An Anti-myth of Creation". *Modern Drama*, n. 7, 1964, pp. 204-209.

Locatelli, C. *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

Lüdke, W. M. *Anmerkungen zu einer "Logik des Zerfalls": Adorno-Beckett*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.

MAYOUX, J-J. *Samuel Beckett: Writers & Their World*. London, Longman, 1974.

MEGGED, M. *Dialogo nel Vuoto: Beckett e Giacometti*. Hestia edizioni, 1993.

MÖLLER, H. *Adorno, Proust, Beckett. Zur Aktualisierung einer alternden Theorie*. Frankfurt, Haag Herchen, 1981.

MACMILLAN, D. & KNOWLSON, J. (ed.). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Waiting for Godot*. London, Faber & Faber, 1993.

MARISSEL, A. *S. Beckett*. Ed. Universitaires (Classiques du XX° siècle), 1963.

MAYER, H. & JOHNSON, U. (ed.). *Das Werk von S. Beckett. Berliner Colloquium*. Frankfurt, Suhrkamp, 1975.

MAYOUX, J.-J. "Samuel Beckett: le créateur et les exégètes". *Études Anglaises*, juillet-sept. 1972, pp. 412-421.

MELESE, P. *Beckett*. Seghers, 1966.

MENZIES, J. "Beckett's bicycles". *Journal of Beckett Studies*, n. 6, 1980, pp. 97-105.

MERCIER, V. *Beckett/Beckett*. New York, Oxford University Press, 1978.

MOORJANI, A. *Abyssal Games in the Novels of S. Beckett*. Chapell Hill, University of North Carolina, 1982.

MOROT-SIR, E. & HARPER, H. *Samuel Beckett. The Art of Rhetoric*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1976.

MORRISON, K. *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of S.Beckett and H. Pinter*. Chicago, Chicago University Press, 1983.

MURPHY, P. J. *Reconstructing Beckett: Language for Being in Samuel Beckett's Fiction*. Toronto, University of Toronto, 1972.

________ . "Beckett and the philosophers". In: PILLING, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994, pp. 222-240.

NADEAU, M. "Samuel Beckett: L'humour et le néant". *Mercure de France*, n. 1.056, 1951, pp. 693-698.

________ . "Le chemin de la parole au silence". *Cahiers Renaud-Barrault*, n. 44, 1963, pp. 63-66.

NORES, D. (org.). *Les Critiques de Notre Temps et Beckett*. Paris, Garnier, 1971.

O'HARA, J. (ed.). *20th Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable. A Collection of Critical essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1970.

________ . "Jung and the narratives of *Molloy*". *Journal of Beckett Studies*, n. 7, 1982, pp. 19-47.

OMINUS, J. *Beckett devant Dieu*. Bruges, Desclée de Brouwer, 1968.

PILLING, J. *S. Beckett*. London, Henley/Boston, Routledge and Keagan, 1976.

________ .(ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994.

________ . "*Company* by Samuel Beckett". *Journal of Beckett Studies*, n. 7, spring 1982, pp. 127-131.

RABBATÉ, J.-M. (ed.). *Beckett avant Beckett*. Paris, Accents/PENS, 1984.

________ . *La Pénultième est Morte: Spectrographies de la Modernité*. Paris, Champs-Vallon, 1993.

RABINOWITZ, R. *The Development of Samuel Beckett's Fiction*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1984.

________ . *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*. Urbana /Chicago, University of Illinois Press, 1992

RICKS, C. *Beckett's Dying Words*. Oxford, Clarendon Press, 1993.

ROBINSON, M. *The Long Sonata of the Dead: A Study of S. Beckett*. London, Hart-Davis, 1969.

ROJTMAN, B. *Forme et Signification dans le Théâtre de Beckett*. Paris, Nizet, 1987.

ROSEN, S. *S. Beckett and the Pessimistic Tradition*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1976.

SAINT-MARTIN, F. *S. Beckett et l'Univers de la Fiction*. Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 1976.

SCHNEIDER, A. *No author better served*. Harvard University Press, 1998.

SCHWAB, G. *Samuel Beckett's Endspiel mit der Subjektivität*. Stuttgart, Metzler, 1981.

SCHULZ, H-J. *This Hell of Stories. A Hegellian Approach to the Novels of S.Beckett*. Den Hag/Paris, Morton, 1973.

SEAVER, R. *I can't go on, I'll go on: a Samuel Beckett reader*. New York, Grove Press, 1976.

SHERZER, D. "Beckett's *Endgame* or what talk can do". *Modern Drama*, n. 22 (5), 1979, pp. 291-302.

SIMON, A. *Beckett*. Paris, Belfond, 1983.

SMITH, J. H. (ed.). *The World of Samuel Beckett (Psychiatry and Humanities. Vol. 12)*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1990.

SOLOMON, Ph. "Samuel Beckett's *Molloy*. A dog's life". *French Rewiew*, 41, n. 1, 1967, pp. 84-91.

________ . *The Life after Birth: Imagery in Samuel Beckett's Trilogy*. University of Mississipi, Romance Monographs, 1975.

STEINER, G. "Do Nuance e do Escrúpulo". *Extraterritorial (A Literatura e a Revolução da Linguagem)*. Tradução de J. C. Guimarães. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 23-31.

STUART, M. "Notes on place and place names in *Murphy*". *Recherches Anglaises et Américaines*, Strasbourg, n. 14, 1981, pp. 227-235.

SUSINI, Ch. "Murphomania: Murphy et sa catharsis". *Recherches Anglaises et Américaines*, Strasbourg, n. 14, 1981, pp. 213-225.

SZANTO, G. *Narrative Consciousness. Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett and Robe-Grillet*. Austin/London, University of Texas Press, 1972.

TAGLIAFERRI, A. *Beckett et la Surdetermination Littéraire*. Paris, Payot, 1977.

______. "Joyce e Beckett: Leitura Terminável e Interminável". In: NESTROVSKI, A. (org.). *Riverrun Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro, Imago, 1992, pp. 167-177.

TREZISE, T. *Into the Breach: Samuel Beckett and the End of Literature*. Princeton; Princeton University Press, 1990.

WATSON, D. *Paradox and Desire in Beckett's Fiction*. London, McMillan, 1991.

WEBB, E. *S. Beckett: A Study of his Novels*. Seattle/London, University of Washington Press, 1970.

WEBER-CAEFLISCH, A. *Chacun son Dépeupleur*. Paris, Ed. de Minuit, 1994.

WELLERSCHOFF, D. "Toujours moins, presque rien". *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris, Éditions de l'Herne, 1976, pp. 123-147.

WORTH, K. *Beckett the Shape Changer. A Symposium at Royal Holloway College*. London/Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975.

ZIPES, J. "Beckett in Germany/Germany in Beckett". *New German Critique*, n. 26, 1982, pp. 151-158.

ZURBRUGG, N. *Beckett and Proust*. London, C. Smythe, 1988.

Coleção Estudos Literários

1. *Clarice Lispector. Uma Poética do Olhar*
   Regina Lúcia Pontieri
2. *A Caminho do Encontro. Uma Leitura de* Contos Novos
   Ivone Daré Rabello
3. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica.*
   O Tambor de Lata *de G. Grass*
   Marcus Vinicius Mazzari
4. *Roteiro para um Narrador. Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca*
   Ariovaldo José Vidal
5. *Proust, Poeta e Psicanalista*
   Philippe Willemart
6. *Bovarismo e Romance:* Madame Bovary *e* Lady Oracle
   Andrea Saad Hossne
7. *O Poema: Leitores e Leituras*
   Viviana Bosi *et al.* (orgs.)
8. *Coreografia do Desejo. Cem Anos de Ficção Brasileira*
   Maria Angélica Guimarães Lopes
9. *Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária*
   Pascoal Farinaccio
10. *Ficções: Leitores e Leitura*
    Viviana Bosi *et al.* (orgs.)
11. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*
    Fábio de Souza Andrade